LES PROCÉDÉS LITTÉRAIRES
DE LA
SECONDE SOPHISTIQUE CHEZ LUCIEN

L'ECPHRASIS

THÈSE DE DOCTORAT ÈS LETTRES

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Rennes

PAR

l'Abbé HENRI PIOT

PROFESSEUR AUXILIAIRE DE PREMIÈRE A L'INSTITUT LIBRE DE SAINT-LÔ



RENNES
IMPRIMERIE BREVETÉE FRANCIS SIMON
—
1914

A MONSIEUR L'ABBÉ FONTAINE,

Curé d'Yvetot (près Valognes)

et

A MONSIEUR L'ABBÉ TRAVERT,

Aumônier des Dames de l'abbaye de Blanchelande

Hommage de respectueuse reconnaissance.

H. P.

LES PROCÉDÉS LITTÉRAIRES

DE LA SECONDE SOPHISTIQUE CHEZ LUCIEN

L'ECPHRASIS

INTRODUCTION

Lucien a reçu la culture sophistique dans les Écoles d'Asie et il a exercé le métier de rhéteur jusqu'aux environs de la quarantaine, en d'autres termes, pendant la moitié de sa longue carrière. Épris d'aventure et de célébrité, il s'est promené en déclamateur fastueux, applaudi et richement rémunéré, à travers l'Ionie, la Macédoine, la Grèce, l'Italie, la Gaule. Il a écrit des μελέται comme le *Tyrannicide* et le *Fils déshérité*; des λαλιαί comme le *Songe* et la *Mouche*; il a accompagné certaines de ses conférences de προλαλιαί — ou prologues — brillantes. Il a manié tour à tour les différents genres d'éloquence : le συμβουλευτικὸς λόγος, comme dans les deux *Phalaris;* l'ἐπιδεικτικὸς λόγος, comme dans la *Salle*; le δικανικὸς λόγος, comme dans le *Jugement des Voyelles*. Il a prononcé des ἐγκώμια, comme l'*Éloge de Démosthène* ou celui de la *Patrie*. Il a soigné des plaidoyers et il a paru avec succès au barreau. Il a mêlé les sujets imaginaires et les causes fictives (ἐσχηματισμέναι ὑποθέσεις) aux sujets pratiques et aux causes réelles. Bref, il a été le beau diseur errant de

ville en ville, capable de réussir dans tous les thèmes offerts à la virtuosité d'un sophiste, habile à distribuer à des auditoires friands d'éloquence artificielle et apprêtée, de phrases savantes subtilement et harmonieusement nombrées, la pâture attendue. Puis, mobile d'humeur et aussi, il faut bien le dire, adroitement opportuniste, en pleine gloire, en pleine renommée, il a manifesté de la répugnance pour ses premières idoles; il a prétendu leur fausser compagnie pour aller, par des chemins où il a plus ou moins cherché sa voie, offrir son encens et vouer son culte à des divinités moins compassées, moins solennelles, à des Grâces plus sémillantes, consacrer son talent aux diverses formes de la satire, à la satire littéraire et religieuse, philosophique et morale, générale et personnelle. Alors, non seulement il a tiré sa révérence à la rhétorique contemporaine, mais par intervalles aussi, et comme irrité d'avoir été la dupe d'un brillant mirage, le jouet d'un philtre trop longtemps subi, son esprit s'est ramassé sur lui-même [pour décocher à celle-ci plus d'un trait malicieux et railler ceux qui lui restaient fidèles. Mais, en dépit de ses sarcasmes, il n'a jamais su se déprendre de l'idéal d'art qu'il avait admiré dans sa jeunesse et suivi jusqu'aux confins de sa maturité. S'il a délaissé le domaine conventionnel et les thèmes ordinaires de la sophistique courante, qui lui apparaissaient futiles et peu dignes d'absorber désormais son activité, pour embrasser des sujets plus substantiels où l'idée n'était pas seulement un prétexte aux débauches de la forme, on peut affirmer que, par bien des côtés, il restait un rhéteur et l'on est en droit d'appliquer à sa carrière de pamphlétaire, de philosophe ou de moraliste la formule de Philostrate : ἐν φιλοσόφῳ σχήματι ἐσοφίστευσεν. Il changeait de *matière*, il n'a pas complètement changé de *manière*. Aussi n'est-il pas étonnant que, sur le tard, le goût public s'étant modifié peut-être, il se soit sans peine retrouvé à l'aise dans le genre cultivé par sa jeunesse, comme le laissent à entendre l'*Héraclès*

et le *Dionysos*, œuvres de vieillesse et προλαλιαί visiblement sophistiques (1).

Il n'entre dans notre plan de décrire l'influence générale de la triture sophistique sur l'œuvre de Lucien que dans un chapitre d'ensemble. Nous ne l'étudierons en détail que par rapport au procédé d'exposition que les rhéteurs grecs ont nommé l'*Ecphrasis*. Mais avant d'aborder ces questions, nous devons à nos lecteurs quelques renseignements rapides sur les procédés de la Rhétorique, au temps de Lucien, c'est-à-dire antérieurement au IVe siècle.

(1) Cf. Th. Sinko, *De Luciani libellorum ordine et mutua ratione*, art. paru dans l'*Eos*, vol. XIV, fasc. II, 1908.

CHAPITRE PREMIER

La Conception littéraire de la Seconde Sophistique (1).

La Sophistique fut essentiellement une tendance réfléchie à n'attribuer d'importance, dans le discours, qu'à l'expression, au détriment de l'idée. Partant de ce principe qu'il n'y a ni vérité ni erreur, mais seulement des opinions, et que tout l'effort de la dialectique doit viser à faire paraître préférable à toutes les autres l'opinion que l'on défend, ceux qui, au v[e] siècle avant notre ère, prirent le nom de sophistes s'attachèrent surtout à séduire leurs auditeurs par les grâces étudiées et les belles contorsions de leur style. Enumérations étourdissantes, descriptions subtiles, argumentation touffue où la quantité tient lieu de qualité, miroitements aveuglants d'une élocution à facettes communiquèrent un charme inconnu à la parole de Gorgias, Protagoras, Prodikos, Polos et leurs émules et leur conquirent l'admiration des délicats. Ils étalaient dans les villes leur éloquence somptueuse, et, comme généralement les hommes se laissent prendre à l'effet musical des mots et bercer à la mélodie du nombre plus qu'ils ne goûtent la beauté d'une pensée vraiment riche et sincère, leurs séances oratoires furent courues. Chez les Grecs, peuple de bavards, on s'engoua, plus qu'on ne l'aurait fait ailleurs, de leur faconde creuse et sonore. Ils en tirèrent bénéfice. Les larges rétributions qu'ils exigèrent de leur public enrichirent

(1) A consulter sur ce chapitre : W. Schmid, *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern*, Stuttgart, 1887 ; Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1898 ; Rohde, *Der Griechische Roman und seine Vorlaüfer*, ch. VII, Leipzig, 1900 ; H. Ouvré, *Les formes littéraires de la pensée grecque*, ch. X, Paris, 1900 ; surtout L. Méridier, *L'Influence de la seconde sophistique sur l'œuvre de Grégoire de Nysse*, Paris, 1906.

ces parleurs brillants. Naturellement, ils éveillèrent en beaucoup de jeunes esprits le désir de succès pareils. Ils furent ainsi amenés à se faire une idée nette de leurs moyens de persuasion et à joindre à leur métier de conférenciers ambulants les fonctions de professeurs de rhétorique. Ils enseignèrent leur technique et leur art à des disciples, avides de renouveler leurs prouesses littéraires. Leur influence eut pour résultat sérieux de perfectionner la prose hellénique. Thucydide leur est redevable (1). Les hommes d'État qui, au vᵉ et au ivᵉ siècle, illustrèrent l'agora d'Athènes et produisirent des chefs-d'œuvre, résistèrent sans doute à leurs exagérations ; mais ils auraient transmis à la postérité des compositions moins esthétiques, s'ils n'avaient été contraints par la rhétorique à un certain sens affiné de l'harmonie des périodes. Et non seulement les sophistes savaient ordonner des discours de longue main, mais ils avaient le don d'en improviser avec aisance et sans effort apparent, dans un style également chargé de nielles et de ciselures. Ils brillèrent dans tous les genres de discours : le discours judiciaire, le discours délibératif, le discours d'apparat et spécialement l'oraison funèbre, ainsi que dans le développement de bagatelles ouvragées comme des pierres fines : éloges de la fièvre, de la mouche, de l'escarbot ou de la punaise (2).

Le même esprit anima la renaissance sophistique à laquelle on assiste à l'époque impériale. Elle aboutit à la même littérature. Résurrection et non métamorphose, on ne peut proprement l'appeler nouvelle sophistique, mais seulement seconde.

Toutefois, il est vrai de dire qu'à l'apport ancien il s'ajouta, dans la seconde sophistique, un élément nouveau : l'imitation systématique et maladroite du passé. La première avait été originale. Elle avait marqué de l'initiative en son effort et, en un sens, produit, au contact du génie, les œuvres de la belle époque. Rien de semblable dans l'autre. Elle met son idéal à plagier.

(1) Cf. Henri Ouvré, *Les formes littéraires de la pensée grecque*, p. 485.
(2) Cf. Al. Pierron, *Hist. de la Littérature grecque*, Paris, 1881, p. 358.

Il sortit de cette combinaison une éloquence poncive, convenue, dont les caractères étaient d'autant plus fixes qu'elle était enseignée dans les Ecoles. Les maîtres, en effet, surtout s'ils sont maniérés, en imposent fatalement à des disciples jeunes, plus portés à admirer le clinquant que l'or véritable. Dans cette littérature tout devint artificiel : la langue, les thèmes, la manière de les développer, le style. Nous allons le montrer pour ce qui concerne les trois premiers siècles après Jésus-Christ.

La langue que parlent les sophistes d'alors est une langue désuète, archaïque. Presque tous sont des atticistes. Ils admirent, — et, en cela, ils partagent le sentiment universel, — les maîtres de l'antiquité grecque. Mais, ils vont plus loin. Ils s'imposent de reproduire leur vocabulaire et leurs tours. Dion Chrysostome platonise ; il imite Xénophon et Démosthène (1). Démosthène est aussi l'écrivain qu'Ælius Aristide se propose pour modèle (2). Scopélien entretient un étroit commerce avec Gorgias (3). Hérode se met à la remorque de Critias (4). Proklos de Naukratès se rattache à Gorgias et à Hippias (5) ; Hippodromos à Platon et à Dion (6). Pour nous, qui jugeons à distance et pour qui le grec est une langue littéraire et morte, considéré aussi bien à l'époque impériale qu'à l'époque classique, nous ne pouvons que nous féliciter de ce retour des néo-sophistes au dictionnaire et à la syntaxe des auteurs anciens, parce qu'ils sont plus parfaits et parce qu'ainsi nous pouvons passer naturellement, sans transition, de la lecture d'un Platon à celle d'un Lucien, prosateurs séparés par six ou sept siècles d'histoire. N'empêche cependant que, sur les contemporains, cette langue vieillie, si différente de la κοινή courante, devait produire un effet singulier.

(1) Cf. Al. Pierron, *Hist. de la Littérature grecque*, Paris, 1881, p. 514.
(2) Cf. Méridier, *L'Influence de la nouvelle Sophistique* etc., p. 17.
(3) Philostrate, *Vies des Sophistes*, I, 21, 9.
(4) Philostr., II, 1, 34. κρότος τε ξὺν ἀφελείᾳ καὶ κριτιάζουσα ἠχώ.
(5) *Ibid.*, II, 21, 3. ἱππιάζοντί τ' ἐῴκει καὶ γοργιάζοντι.
(6) *Ibid.*, II, 27, 10, ἦν δ' αὐτῷ τὰ μὲν τῆς διαλέξεως Πλάτωνος ἀνημμένα καί Δίωνος.

Il fallait, pour l'écrire, manquer du sens de la réalité; pour la goûter, un esprit tant soit peu enclin au précieux et paradoxal. Ici comme ailleurs, les sophistes ne furent que des pasticheurs adroits. Ils auraient autrement mérité des lettres, s'ils s'étaient appliqués à parler purement la langue de leur temps, à la débarrasser de ses défauts, à en faire l'instrument souple et artistique d'idées originales. Le pastiche ne sera jamais qu'un amusement, un exercice d'acrobatie intellectuelle. Que dirions-nous actuellement de publicistes qui s'astreindraient à copier la langue de Balzac ou de Descartes?

Cette langue archaïsante, les rhéteurs essayèrent de la parer d'un nouveau lustre en l'enrichissant de termes poétiques. Ils brisèrent la barrière qui séparait la prose des vers. Philostrate signale fréquemment, chez les sophistes, l'usage des ποιητικὰ ὀνόματα et Rohde relève, chez Polémon et chez Elien, une certaine quantité de vocables réservés à la poésie (1). Au dire de l'auteur des *Vies des sophistes*, Scopélien se bourrait de tragédie (2) et Hippodromos ne cachait pas ses complaisances pour Homère et Archiloque (3). Lui-même emprunte des mots à la langue des poètes. On écoutait, dit-il, Hadrien, ὥσπερ εὐστομούσης ἀηδόνος, expression qui répète le vers 18 de l'*Œdipe à Colone*.

Si la langue des sophistes constitue une sorte d'anachronisme, il en est de même pour une partie des sujets qu'ils traitent. L'éloquence classique comptait trois espèces de discours: le discours judiciaire, le discours délibératif, le discours d'apparat. Quand un orateur prononçait officiellement l'éloge de guerriers morts au cours d'une campagne héroïque, ou qu'Isocrate, pendant une panégyrie, chantait les gloires d'Athènes ; quand Démosthène lançait ses *Philippiques* ; quand l'ennemi d'Eschine défendait Ctésiphon, ils fournissaient des échantillons de ces trois genres oratoires et leur éloquence était en situation, s'exerçait sur une matière vivante. Sous les empereurs, il y a longtemps que la vie

(1) Cf. Méridier, p. 20.
(2) Philostr., I, 2 , 9.
(3) *Ibid.*, II, 27,

publique n'existe plus pour la Grèce. Qu'à cela ne tienne! Le passé n'est-il pas assez fécond en beaux sujets? Élève de maîtres experts, le sophiste s'est exercé, dans les Écoles, à composer sur ces sujets de magnifiques variations. Pourquoi ne les reprendrait-il pas, déclamateur ingénieux, devant les auditoires assidus à ses ἐπιδείξεις? Est-ce que ses ancêtres, Gorgias et les autres, n'avaient pas maintes fois exploité des thèmes fictifs? Et tel ce lycéen qui, au sortir de ses études, réunirait un public pour développer devant lui les sujets de ses exercices scolaires et feindrait d'être un *Mirabeau présentant une motion à la Constituante*, il débitait les harangues et les plaidoyers qu'un orateur ancien aurait prononcés, dans une circonstance donnée. De nombreux exercices étaient tirés des guerres médiques. Scopélien, en particulier, excellait à incarner les personnages de Darius et de Xercès (1). La guerre du Péloponnèse, l'expédition de Sicile, les luttes contre Philippe et Alexandre étaient une mine inépuisable de discours. Par la bouche de Polémon, Démosthène jurait qu'il n'avait pas reçu cinquante talents, comme le lui reprochait Démade. Le même sophiste engageait les Grecs, la guerre du Péloponnèse finie, à détruire les trophées qu'ils avaient élevés ou bien il rappelait les Athéniens dans leurs bourgades, après la bataille d'Ægos-Potamos (2). Hérode Atticus se faisait l'interprète des blessés de Sicile, priant les Athéniens qui s'éloignaient de leur donner la mort (3). Héliodiore assumait la tâche d'accuser de lâcheté Démosthène, resté court devant Philippe (4) et Denys de Milet imaginait une sortie émue de Démosthène, sur le désastre de Chéronée (5). Marc de Byzance représentait Spartanos et exhortait les Lacédémoniens à ne pas recevoir ceux qui revenaient dépouillés de Sphactérie (6). D'autres thèmes étaient plus généraux et plus fantaisistes. Le sujet

(1) Philostr., I, 21, 11.
(2) *Ibid.*, I, 25, 16.
(3) *Ibid.*, II, 5, 8.
(4) *Ibid.*, II, 32, 2.
(5) *Ibid.*, I, 22, 2.
(6) *Ibid.*, I, 24, 6.

suivant fut proposé à Secundus : « Un séditieux, ayant réprimé l'émeute qu'il a lui-même soulevée, réclame la récompense promise à l'homme qui arrêterait la révolte. Lui répondre (1). » Et nous pourrions poursuivre cette énumération. Du reste, les sophistes de l'Empire ne négligeaient pas plus que les contemporains de Gorgias les sujets frivoles et ils s'amusaient à l'éloge du Perroquet ou à quelque paradoxe aussi insignifiant (2).

Le rhéteur sait ordonner un discours à loisir, mais il est également capable d'improviser une déclamation sur n'importe quelle matière. En parcourant la biographie des sophistes mentionnés par Philostrate on se rend compte qu'il y en avait très peu de réfractaires à cette épreuve. Beaucoup d'entre eux y montrent une merveilleuse facilité (3). A vrai dire, Aristide est le seul, ce nous semble, qui n'ose affronter le λόγος αὐτοσχέδιος (4). Encore lui suffit-il d'être prévenu de la veille (5).

Néanmoins, les sophistes se trouvaient parfois aux prises avec la réalité. D'abord, ils acceptaient aisément le rôle d'avocats, devant les tribunaux. Ensuite, ce sont eux que les villes déléguaient pour porter la parole, dans certaines circonstances importantes. Ainsi, lorsqu'on fit la dédicace de l'Olympieion d'Athènes, Polémon fut chargé de prononcer la harangue officielle (6). Souvent encore, on leur confiait les missions délicates. Ils adressaient aux empereurs les doléances des cités, imploraient leurs faveurs ou leur indulgence (7). La plupart du temps, ils s'en tiraient à merveille et les maîtres de l'Empire, charmés par leur élocution soignée et pleine de mouvements lyriques, se montraient favorables à leur prière, et ils leur accordèrent, à plusieurs reprises, plus

(1) Philostr., I, 26, 2.
(2) Cf. M. Egger, *Histoire de la Littérature grecque*, p. 400.
(3) Cf. Philostr., I, 21, 13. — I, 25, 9. — II, 1, 35. — II, 5, 3. — II, 7. — II, 10, 7. — II, 29, 1. — II, 32, 2-3, etc.
(4) *Ibid.*, II, 9, 1. — II, 9, 7.
(5) *Ibid.*, II, 9, 4.
(6) *Ibid.*, I, 25, 6.
(7) *Ibid.*, I, 21, 12. — I, 24, 25. — I, 25, 2. — II, 1, 4. — II, 5, 2. — II, 20, 2, etc.

qu'ils ne demandaient (1). On cite même des cas où un empereur attendri se prit à verser des larmes (2). Par contre, on vit des princes opposer une froideur ironique à ce vain bavardage. Philiscos, entre autres, échoua piteusement dans une démarche (3). Mais, ce n'est qu'une exception.

Particulièrement artificielle est la manière dont les sophistes développent leurs thèmes. Il leur fallait éblouir. D'ordinaire, ils cherchent à donner à leurs déclamations une couleur tragique. Ils visent au pathétique de la scène. Nous avons remarqué que Scopélien « se gorgeait de tragédie. » La tragédie, d'après Nikagoras, était la mère des sophistes (4). C'est à elle qu'Hérode emprunte le secret de remuer les cœurs (5). En conséquence, l'éloquence sophistique a souvent recours à des mouvements d'un effet déclamatoire et théâtral, et abuse de la monodie, plainte ampoulée. « Antiochos, dit Philostrate, manie supérieurement le couplet sentimental et la monodie (6). » De là à la grandiloquence il n'y a qu'un pas et il est vite franchi.

Prenant au sérieux son rôle, le sophiste, parfois, va jusqu'à se camper en une pose d'acteur. Chez Polémon, le père de Cynégire supplie ses juges « de ne pas s'opposer à la tragédie de Marathon » (*Polem. déclam.* éd. Hinck, p. 16). Plus souvent, il compare des situations à des situations scéniques, ainsi que le fait Dion de Pruse. Comment sortirait-il de cette méthode d'amplification autre chose que des mouvements sans naturel.

Le rhéteur se monte si bien à froid, qu'aux moments où il semble sous le coup d'une forte émotion, il se possède assez lui-même pour aiguiser des pointes. Pendant que, nouveau Callias, Apollonios dissuade les Athéniens de brûler les morts, il songe que Prométhée a pu enlever le feu du ciel et

(1) Cf. PHILOSTR., I, 25. 2, etc.
(2) *Ibid.*, II, 9, 2.
(3) *Ibid.*, II, 30, 2.
(4) *Ibid.*, II, 27, 10.
(5) *Ibid.*, II, 1, 35.
(6) *Ibid.*, II, 4, 2.

il prie le demi-dieu de l'enlever aussi des cadavres (1). Denys de Milet imaginant une monodie de Démosthène sur le désastre de Chéronée se souvient que cette ville avoisine Platées et s'écrie : « Lamentez-vous, héros qui reposez dans la terre, nous avons été vaincus auprès de Platées (2). »

A ce faux pathétique le sophiste allie le goût de l'argumentation subtile et paradoxale. En même temps qu'un acteur, il veut être un avocat. Il échafaude les démonstrations les plus aventureuses. Polémon ne recule pas devant des arguments comme celui-ci : Si le cadavre de Callimaqne, tué dans la mêlée, est resté à cheval sans tomber, c'est que Callimaque n'a pas voulu convenir qu'il était mort. Et, pour répondre au Socrate du *Criton*, Aristide prétend qu'il vaut mieux éviter de subir l'injustice que de l'accepter, parce qu'on empêche l'injustice en évitant d'en être la victime. A ce dialecticien superficiel qu'est le rhéteur, la comparaison, voire le jeu de mots, serviront à l'occasion de preuve (3).

Une autre ressource du sophiste est de retourner son sujet sur toutes ses faces. Pour donner une idée de sa richesse d'invention, Marc le compare à l'arc-en-ciel « qui frappe d'admiration, lorsqu'on aperçoit toutes ses magnificences (4). » Tout lui est bon. Aussi bien, afin de faciliter le travail de sa mémoire, a-t-il à sa disposition sur chaque espèce de sujets des plans passe-partout. Ménandre nous en fournit un certain nombre d'exemplaires (5).

Le procédé se fait surtout sentir, chez les sophistes, dans leur style émaillé d'images et de figures destinées à lui donner un relief purement matériel, à cacher le vide des pensées sous le bariolage de la forme.

Le style sophistique abonde en métaphores. Dans les deux déclamations de Polémon et dans les œuvres d'Aristide, on les trouve par grappes (6). Elles accusent les deux tendances

(1) Cf. Philostr., II, 20, 3.
(2) *Ibid.*, I, 22, 2.
(3) Cf. Méridier, p. 13-14.
(4) Philostr., I, 24, 2.
(5) Méridier, p. 11-12.
(6) Cf. Méridier, p. 22.

foncières de l'époque : la préciosité et l'imitation servile du passé : on revient aux tropes anciens. On dit, comme Gorgias, τάφοι ἔμψυχοι, quand on parle de *vautours*. Aristide appelle les pirates anéantis par les Athéniens, *la chassie de la Grèce*, comme Périclès appelait Egine, *la chassie du Pirée*, etc. (1). Invente-t-on de nouvelles métaphores, on y recherche l'excentricité de celles de Gorgias qui osait écrire : « Une situation bien nourrie et verdissante (2). » Polémon voit un comédien rater un geste et dit : « Il a commis un solécisme avec la main (3). » Philostrate raconte que Lollianos « s'est planté » deux statues à Athènes, et il faut comprendre : « s'est dressé » (4). Ce biographe estime que le style d'Hérode est « une frondaison d'or qui brille sur un fleuve d'argent (5) ». Et, à l'en croire, « des écoulements de plaisir imbibent goutte à goutte les discours de Pollux (6) ».

Il en va de même des comparaisons. Des sophistes aiment qu'elles soient maniérées. D'autres emploient des comparaisons banales mais qui se signalent par leur ancienneté : celles-ci sont empruntées de préférence à l'athlétique, à la médecine, à l'art du devin ou du pilote (7).

Mais le caractère qui spécifie le mieux la prose d'art, c'est l'abus que font les sophistes de procédés grammaticaux ayant pour fin de donner au style un relief rigide, une apparence géométrale, par la structure symétrique des phrases. Ces moyens de communiquer à la période un aspect esthétique et architectural, les orateurs d'autrefois ne les avaient pas négligés, mais ils en avaient réglé l'usage sur le mouvement de la pensée. Les rhéteurs de la seconde période les appliquèrent systématiquement et, avec eux, le moule contraignit la pensée à se modeler sur lui. Leur élocution en reçut un air empesé et raide opposé au naturel du style véritablement fait de main d'ouvrier.

(1) Cf. Méridier, p. 22-23.
(2) Cf. H. Ouvré, *op. citat.*, p. 485.
(3) Philostr., I, 25, 23.
(4) *Ibid.*, I, 23, 2.
(5) *Ibid.*, II, 1, 34.
(6) *Ibid.*, II, 12, 2.
(7) Méridier, p. 25-26.

Les principales de ces figures sont les *schèmes de Gorgias* (Γοργίεια σχήματα), au nombre de quatre. On les découvre dans un fragment d'oraison funèbre que nous a conservé une note de Maxime Planude (1). La scholie de Planude en indique deux nommément (2), les autres se remarquent à l'examen du fragment cité. Ces schèmes appartiennent à la catégorie de ces figures que les techniciens de la sophistique appellent κεκαλλωπισμένα. Ce sont : l'Isokôlon, le Parison, l'Antithéton et l'Homoeoteleuton que M. H. Ouvré définit en bloc : « des périodes alignées au cordeau (3). »

L'Isokôlon offre une série de membres de phrase égaux en longueur ou proportionnels :

λαθὼν μὲν τὴν θείαν νέμεσιν,
φυγὼν δὲ τὸν ἀνθρώπινον φθόνον...
(Gorgias, Didot, *Fr. or. gr.* p. 218.)

Dans le Parison, le dessin des kôla est sensiblement symétrique. Si la symétrie est complète, la figure prend le nom de Paromoiôsis. Le texte précédent présente un exemple de Parison-Paromoiôsis.

Le Parison devient Antithéton quand les kôla s'opposent formellement :

οὗτοι γὰρ ἐκέκτηντο | ἔνθεον μὲν τὴν ἀρετήν,
ἀνθρώπινον δὲ τὸ θνητόν... (*Ibid.*)

L'Homoeoteleuton souligne par un effet de rime la disposition symétrique des divers membres de l'Isokôlon :

τὴν μὲν βουλεύοντες,
τὴν δ' ἀποτελοῦντες,
θεράποντες τῶν μὲν ἀδίκως δυστυχοῦντων,
κολασταὶ δὲ τῶν ἀδίκως εὐτυχοῦντων,
αὐθάδεις πρὸς τὸ συμφέρον,
εὐόργητοι πρὸς τὸ πρέπον... (*Ibid.*)

Le *Discours Corinthiaque* de Favorinus et les premiers discours de Dion de Pruse sont remplis de Γοργίεια σχήματα.

(1) Didot, *Fragm. oratorum graec.*, p. 218, 5.
(2) ... τοῖς τε παρίσοις καὶ ὁμοιοτελεύτοις... κ. τ. λ.
(3) *Op. citat.*, p. 484.

Les autres schèmes d'un usage habituel dans la stylistique des rhéteurs sont : l'anaphore, répétition du même terme au commencement de kôla successifs: l'antistrophe ou renversement de l'anaphore; l'épanastrophe, qui reproduit au début du second kôlon la fin du premier; le κλιμακωτὸν σχῆμα, qui étend l'épanastrophe; le polyptote ou anaphore dont le mot répété l'est à des cas différents; l'hyperbate καθ' ὑπέρθεσιν qui consiste en un grand écart entre l'article et le substantif; la paranomase qui introduit dans la prose l'allitération, l'assonance et la rime; la parataxe ou série de propositions principales, sans subordonnées ; l'asyndéton, suite de kôla ou de kommata dépourvus de particules de liaison.

Ces figures se rencontrent fréquemment, chez Polémon, chez Favorinus, Aristide et Dion Chrysostome (1).

L'impression musicale que la paranomase se propose de faire produire au style, les sophistes l'obtiennent encore plus sûrement, au moyen des clausules métriques qui rythment, à la manière des vers, la fin des phrases ou des propositions. Il y a autant de rythmes que d'orateurs. Chacun des sophistes, nous apprend Philostrate, a ses modulations propres qu'il y a faute à confondre avec celles d'un autre (2) et dont quelques-unes sont « plus variées que les sons des flûtes et des lyres (3). » Il serait donc impossible, ici, d'essayer un classement. On peut affirmer toutefois que le ditrochée ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑, l'amphimacre accompagné du trochée ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑́ ⏑, le double amphimacre ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑́ ⏑ ⏗ étaient les mètres préférés des écoles d'Asie (4).

Nous relevons enfin, dans les écrits des rhéteurs, l'emploi de l'oxymoron, aboutissement extrême de la tendance sophistique au paradoxe, et qui consiste à réunir dans la même expression des termes contradictoires. Ainsi Polémon dit de Cynégire qui luttait du rivage contre un navire perse : « Il livrait un combat *naval* de la terre ferme. » (*1re déclam.*, édit.

(1) Cf. Méridier, p. 21 et 30-40.
(2) Philostr., I, 22, 5. — II, 8, 5. — II, 10, 2. — II, 10, 8. — II, 22, etc.
(3) *Ibid.*, II, 5, 8.
(4) Cf. Méridier, p. 41.

H. Hinck, p. 5). Au sujet d'une statue magnifique, Onamarchos s'écrie : « ὦ κάλλος ἔμψυχον ἐν ἀψύχῳ σώματι. » (PHILOSTR., II, 18, 2).

Le goût du vocabulaire poétique, de la structure artistique de la phrase portait naturellement les sophistes à cultiver un genre plastique entre tous, la description étudiée que les techniciens nommaient *l'Ecphrasis*. L'objet de l'ecphrasis, dit Hermogène, « est de mettre sous les yeux la chose qu'on veut montrer » (Προγυμνάσματα, II, 10). Elle a des rapports très étroits avec les transpositions d'art en honneur chez les Alexandrins. Avant Lucien, elle n'apparaît que discrètement. Quelquefois, dans ses comparaisons, Dion Chrysostome manifeste la volonté de fixer rapidement la silhouette de ceux qui lui servent de termes de rapprochement : bergers, pilotes, joueurs de flûte. Il esquisse la peinture du paon (1), sujet qui aura quelque fortune après lui. La beauté stimule Onomarchos et il fait effort pour la peindre : « Qui des dieux t'a créée, s'exclame-t-il en face d'une statue,... comme tout est vrai en toi, l'expression du visage, la fraîcheur du coloris, la vivacité des yeux, la grâce du sourire, le rouge des joues (2). » La description des chefs-d'œuvre de l'art, — peinture ou sculpture, — semble tenter à cette époque l'imagination du rhéteur. On voit notamment Hérode Atticus s'appliquer à décrire un Héraclès. Quelque temps après Lucien, deux Philostrate, l'un, Philostrate de Lemnos, qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur des *Vies des Sophistes*, l'autre, Philostrate le Jeune, nous ont laissé des descriptions de tableaux. Nous possédons aussi d'un certain Callistrate, vraisemblablement leur contemporain, un recueil de descriptions de statues intitulé Ἐκφράσεις. La sécheresse et le maniérisme déparent le plus souvent ces morceaux. Nous le verrons en étudiant Philostrate de Lemnos qui, ayant vécu dans la première moitié du IIIe siècle, peut passer, d'une manière large, pour un contemporain de Lucien. Ce que Phi-

(1) Ὀλυμπικός, I, page 155, 9 et suiv. Édit. Arnim.
(2) PHILOSTR., II, 18, 2.

lostrate sait le mieux rendre, lorsqu'il décrit ses *tableaux*, ce sont :

Les effets de nature. — Il dit d'une source : « Elle est couverte de vigne et de lierre; elle a de gracieuses vrilles et des grappes et ce qui produit les thyrses. Près d'elle, chantent d'habiles oiseaux, chacun selon ses aptitudes musicales, et des fleurs blanches poussent près de la source qui ne sont pas encore formées, mais qui poussent avec la grâce de la jeunesse. » (*Imag.* I, 22, 1-2). Il note les jeux de couleur des poissons dans la mer, « leurs teintes variées au milieu de la splendeur bleue des eaux »; il voit « noirs, ceux qui sont à la surface, moins noirs les suivants, les autres, échappant à l'œil, pareils à de l'ombre, puis couleur d'eau, puis soupçonnés seulement. » (I, 13, 8.)

Les grâces de la jeunesse touchée par la mort. — « Regardons, dit-il, Antiloque. Il est enveloppé d'une chevelure brillante comme le soleil, sa jambe est fine, son corps constitué pour courir facilement, et le sang, comme de la couleur sur de l'ivoire, fleurit sa poitrine transpercée par la lance. » (II, 7, 4.)

Les vêtements. — « Le jeune homme est vêtu d'une chlamide que le vent agite et plisse. Elle est de la couleur de la pourpre de Tyr que vantent les Phéniciens... Tandis qu'elle paraît sombre, elle reçoit du soleil une certaine beauté et elle est fleurie de nuances. » (I, 27, 4.)

Les groupes dans une expression d'ensemble. — « La robe fleurie (de Dionysos), les thyrses et les nébrides sont rejetées maintenant comme hors de saison, les Bacchantes ne jouent plus des cymbales ni les Satyres de la flûte; bien plus, Pan lui-même se retient de danser pour ne pas troubler le sommeil de la jeune fille (Ariane). » (I, 14, 2.)

Nous avons choisi ces citations parmi les meilleurs passages de l'écrivain. Elles n'en sentent pas moins l'apprêt et le convenu. Toutefois elles attestent quelque souplesse de touche. Mais le plus ordinairement, les longues descriptions de Philostrate manquent de vie : l'ensemble est raide et un peu dur.

La sophistique menait donc à une conception tout artificielle de la littérature et elle devait avoir une influence profonde sur l'œuvre de Lucien.

ERRATA

Pages	*Au lieu de :*	*Lire :*
15, lig. 26.	Héliodiore	Héliodore
17, lig. 26.	sans naturel.	sans naturel ?
21 et 36.	paranomase	paronomase
23, lig. 15.	jeuuesse	jeunesse
lig. 22.	chlamide	chlamyde
lig. 27.	rejetées	rejetés
34.	διάδοχον. (4)	διάδοχον. (6)
35.	4° Le dimètre dactilique :	4° Le dimètre dactylique :
36, lig. 26	ἰσοτίμια	ἰσοτιμία
39, lig. 25.	sans	sous
53, lig. 12 et 15.	Iphygénie	Iphigénie
57, lig. 4.	d'or (2). »	d'or (*Bacchus*, 2). »
73, lig. 30.	irrésistiblement	insensiblement
74, lig. 29.	(II, 12).	(II, 11).
77, lig. 1.	Notre premier	Notre deuxième
82, lig. 16.	3•	3°

Pages	*Supprimer :*
32, 1°.	εἰ ὑπ' ἄλλου γίγνοιτο. (18)
35, 3°.	τέλος ἐπέθηκε τῷ ἐμῷ δράματι. (8-9)

Remarque :

Page 34, 2° (2e colonne). *Mettre :* αὐτῇ ἰσοφαρίζειν, *au lieu de :* αὐτῇ ἰσοφαρίζειν et reporter cette clausule à la page 35, 5° (2e colonne).

CHAPITRE II

La forme sophistique dans les écrits de Lucien (1).

La pensée des rhéteurs grecs du Ier au IVe siècle de notre ère obéissait, dans son tour, à des exigences définies, tendait à se mouvoir dans des cadres factices ; leur langue et leur stylistique s'astreignaient, l'une, à adopter une discipline, un purisme austères, l'autre, à reproduire, avec une rigueur superstitieuse, des schèmes arrêtés. Celles de ces tendances formelles que Lucien s'est assimilées, de ces habitudes scolastiques par lesquelles il s'est laissé le plus volontiers pénétrer, on les retrouve vivantes dans toutes ses compositions. Elles y ont survécu au métier lui-même. Il n'a pas su ou il n'a pas cru devoir s'en exonérer. Après avoir mis son ambition à les manifester dans ses productions, pendant plus de vingt ans, il s'est trouvé impuissant dans la suite à réagir contre elles.

Parmi les caractères nettement définis de la littérature sophistique, sous l'Empire, nous avons placé au premier rang la subtilité et le paradoxe. Nécessairement, les écrits de Lucien qui relèvent de la première époque marquent une complaisance de l'auteur à émettre des propositions qui surprennent, des jugements qui étonnent. Pour éblouir un auditeur dont les sens déjà blasés avaient besoin d'un excitant un peu vif, malgré le fond de bon sens qui l'a gardé des exagérations où sont tombés d'autres rhéteurs, il a dû, lui

(1) En outre des ouvrages précédemment indiqués, on pourra consulter sur le présent chapitre et les suivants : Samuel Chabert, *L'Atticisme de Lucien*, Paris, 1897 et E.-J. Putnam, *Lucian the sophist*, art. paru dans *Classical Philology*. 1909, vol. IV.

ses satires trahissent une préoccupation semblable. Cela nous montre l'ex-rhéteur continuellement dominé par ces habitudes d'esprit avec lesquelles il a cru rompre de façon définitive. La *Double Accusation* est remplie de plaidoyers, et l'on peut rappeler, pour mémoire, ceux de l'Académie, du Portique, d'Epicure, du Syrien, du Dialogue. L'*Assemblée des Dieux* adopte l'allure d'un jugement régulier : « Que chacun se porte accusateur, dit Zeus, s'il le juge à propos. » Sans doute, cette publication ne renferme pas des morceaux d'éloquence judiciaire, mais elle est imprégnée d'une forte odeur de greffe et de procédure. Le *Pêcheur* se change vite en scène de tribunal : Diogène y prend en main l'accusation contre Parrhésiade qui se charge de la défense. Le *XII*e *Dialogue des Morts* résout, par devant Pluton, une affaire contentieuse. Et nous sommes loin d'avoir épuisé les exemples de cette sorte, même pour les seules *Ménippées*.

Plus discrètement peut-être, mais non moins fréquemment, — qu'il déclame, qu'il rédige un traité et qu'il fasse parler des personnages, — Lucien en arrive à se raidir et à raidir les autres dans une pose d'acteur, à envisager les faits sous un jour théâtral. M. L. Méridier observe justement, après Norden, que, vers la fin, le *Tyrannicide* se transforme en une véritable tragédie où quatre acteurs sont en présence, y compris le glaive (1). « Auteur de toute cette τραγῳδία, proclame l'orateur, je laissai à l'*acteur* le mort, la *scène*, l'épée et le reste du *drame* » (20). Et encore : « C'est moi qui ai détruit la tyrannie, et, comme dans une *pièce*, l'action fut partagée entre plusieurs. J'ai *joué* le premier *rôle*, le fils, le second, le tyran, le troisième, et mon épée est l'instrument dont ils se sont tous servis. » (22). Les traits de cette espèce sont nombreux, chez Lucien. Le traité de *la Délation* fait de la calomnie un drame à trois personnages (τριῶν δ'ὄντων προσώπων, καθάπερ ἐν ταῖς κωμῳδίαις), et il introduit le délateur sous le titre de protagoniste (τὸν πρωταγωνιστὴν τοῦ δράματος). (*De la Délation*, 6-7.) Là où les *Portraits* vantent l'exquise politesse

(1) Méridier, *loc. citat.*, p. 15.

de Panthéa, ils lui reconnaissent comme un mérite de haut prix de n'avoir rien qui sente l'affectation scénique (οὐδὲν τραγικόν). (*Imag.* 21.) A propos de l'apparition des Dioscures, dans les récits de sauvetages, le traité *des Gens de lettres aux gages des Grands* les appelle les dieux familiers de ce genre de *tragédie* (1). Ailleurs, le dénouement malheureux d'une situation y est nommé καταστροφὴ τοῦ δράματος. La conduite du devin Alexandre apparaît à Lucien comme une *tragédie*, dont le serpent — avatar prétendu d'Asklépios — est le *premier acteur.* (*Alex.* 12.) La fin de cet étrange thaumaturge est dite : τέλος τῆς Ἀλεξάνδρου τραγῳδίας καὶ τοῦ παντὸς δράματος καταστροφή. (*Alex.*, 60.) Pérégrinus se préparant à mourir en beauté devient un *poète* qui compose une *pièce.* (*La Mort de Pérég.*, début.) Dans le *Contre Timarque*, Lucien succède à Elenkhos pour invectiver, à son tour, contre le mauvais grammairien et il s'écrie : « Maintenant je vais jouer *le reste de la pièce.* » (10.) Il ne veut pas, dans *le Maître de Rhétorique*, faire le discours à la place d'un sophiste célèbre, parce qu'il se considère ironiquement comme trop piètre *acteur* pour représenter un si beau talent. (12.) Le Lucien du *Nigrinus* abuse tellement du langage de la scène que son ami le lui reproche. (*Nigr.*, 12.) Et Zeus, au début du Ζεὺς τραγῳδός, se donne si bien des airs de personnage de théâtre qu'Héra ne sait s'empêcher de lui dire : « Calme ta colère ; nous ne pouvons pas *jouer la tragédie*... comme des professionnels et nous n'avons pas avalé tout Euripide, pour être en état de te servir d'acteurs. » (1.)

Un autre fait remarquable dans toutes les productions de Lucien, c'est l'abondance des citations poétiques et des allusions mythologiques. Cette profusion sent aussi l'École. Nous avons relevé, à son compte, plus de cent cinquante transcriptions d'Homère et une quarantaine d'Euripide. Il cite encore Archiloque, Anacréon, Simonide, Bacchylide, Pindare, Sophocle, Aristophane, Eupolis, Alexis, Philémon, Aratos, Callimaque. Quand ces citations émaillent les *dialogues satiriques*, on peut les expliquer en grande partie, — surtout celles qui sont empruntées à Euripide et à Homère,

— par le dessein de parodier les poètes, à l'imitation de la Comédie, des Silles, de la Ménippée. Toutefois, il n'est pas possible d'exclure même de là tout reste d'influence de l'éducation première. Disons seulement que, dans les œuvres que Lucien composa après le revirement de son âge mûr, les vers viennent plus fréquemment sous sa plume. Mais auparavant, Lucien déjà se plaisait à sertir comme des brillants, dans sa prose, les jolis vers des poètes antiques, que lui fournissaient sa mémoire et ses lectures. Témoin, l'éloge de la *Mouche*. Il y a bien en cela quelquefois une sorte d'ostentation d'érudition qui se rapproche du pédantisme scolaire. De même pour les allusions mythologiques. Les écrits nettement sophistiques de Lucien en fourmillent et, ce qui est plus péremptoire, ses ménippées qui se proposent de ridiculiser la Fable, même dans les cas où la Fable n'est pas en jeu pour les besoins de la satire, s'empressent d'y recourir comme à un moyen d'accroître la saveur de la narration et par artifice de rhétorique. Or, ces allusions continuelles énervent comme le colifichet et l'oripeau, elles laissent l'impression de fausses fleurs, de grâces piquées. Leur multiplicité apparaît, chez un auteur alerte et pimpant, comme le résultat d'une culture livresque et surannée.

Nous avons vu que la sophistique était grande affaire de langue. Le rhéteur devait parler une langue de bon aloi, plus chargée de titres artistiques que la κοινή courante, la langue depuis longtemps morte, mais, à ses yeux, la plus belle toujours, des vrais siècles littéraires. A partir d'Hérode Atticus, tous les déclamateurs montrèrent cette ambition régressive et furent des atticistes. Lucien ne fait point exception (1). Il met son honneur à reproduire le lexique, les tours, la syntaxe des maîtres anciens. Il désire se conformer scrupuleusement à leurs traditions. *Le Soléciste*, — ce dialogue si bizarre, impossible à rendre, — le révèle minutieux dans le choix des mots et des expressions, curieux d'une correction toute classique. Du reste, il a exposé sa manière de voir, en termes

(1) On lira avec fruit, sur cette question : Du Mesnil, *Grammatica quam Lucianus... secutus est* ; S. Chabert, *l'Atticisme de Lucien* ; Méridier, p. 82.

clairs, dans le *Maître de Rhétorique* et le *Lexiphane* où il donne, avec sa coutumière ironie, des conseils dont il est facile de démêler le sens exact.

D'après lui, si le jeune sophiste aspire à une formation sérieuse, il commencera par ne pas « imiter les sottises des rhéteurs de la précédente génération », dont l'éducation était entièrement superficielle. Il tendra à réaliser, non pas seulement en paroles, mais en vérité, « la perfection de l'atticisme » (ὑπεράττικος). Voilà l'idéal et Lucien y revient à plusieurs reprises. Et qu'est-ce à dire, sinon que le nouveau rhéteur suivra ponctuellement « les exemples de la plus haute antiquité » (τὴν φωνὴν εἰς τὸ ἀρχαιότατον ἀπηκριβωμένος). Et Lucien trace à Lexiphane son programme : « Prends-moi d'abord les plus grands poètes, lui dit-il; quand tu les auras lus avec tes professeurs, passe aux orateurs et, nourri de leur style, tu pourras alors aborder la lecture de Thucydide et de Platon, non sans t'être exercé au préalable à celle de l'aimable comédie et de la noble tragédie. » Il lui apprend à voir autre chose qu'un « stérile bavardage » dans les discours d'Isocrate, qu'un « style sans grâce » dans ceux de Démosthène. Aux confins de la vieillesse, le rhéteur de Samosate est encore sensible à ces préoccupations et, au fond, son opuscule *Sur une faute commise en saluant* n'est guère qu'un thème destiné à mettre en valeur sa compétence de linguiste.

Sophiste par la façon dont il conçoit la langue littéraire, Lucien l'est plus encore par l'usage qu'il a fait, durant toute sa vie, de ces procédés d'exécution qui découpent la phrase, y taillent comme des facettes régulières et à arêtes vives, — autant qu'ils étaient compatibles avec le λόγος ἀφελής au mouvement vif, rapide, haché, de la rhétorique asiatique. Nous choisirons sur ce point nos exemples dans trois compositions prises au hasard, de dates différentes et diverses de nature : *Le Tyrannicide*, *les Portraits*, *le Coq*, nous réservant toutefois de faire appel, en quelques cas particuliers, à d'autres écrits, si cela est nécessaire.

Lucien affiche du goût pour les clausules métriques que les sophistes de l'Empire recherchaient avec un souci d'art si

raffiné. On trouve chez lui, — et en quantité notable, — à la fin des phrases, les mètres oratoires les plus en vogue. Nous ne nous en étonnerons pas, d'ailleurs, même pour les *dialogues satiriques*, si nous nous rappelons que ces petites scènes vivantes ont été présentées par Lucien à ses contemporains, dans des *lectures publiques* et que, par suite de cette circonstance, l'auteur a été comme naturellement amené à leur imprimer, par endroits, les modulations harmonieuses des déclamations. Néanmoins, il est très visible qu'alors l'écrivain se surveille et s'étudie à ne point tomber dans ses péchés de jeunesse. Nous nous attendions, pour *le Coq*, à découvrir les clausules poétiques dans les tirades de quelque étendue ayant l'air de morceaux délibérément soignés, et nous les avons relevées principalement dans les parties que le dialogue fragmente davantage. Évidemment, c'est que là, Lucien se tenait sur ses gardes, et qu'ici au contraire, son attention étant moins en éveil, le naturel a repris le dessus.

On rencontre chez Lucien :

1° La finale trochaïque ⊥ ⏑ ⊥ ⏑, le rythme préféré des Asiatiques. (Elle apparaît plus fréquente dans *les Portraits*, et rien ne s'explique mieux, puisque ce dialogue a sans doute été composé ou au moins lu à Smyrne).

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
ὧν ἀπηλλάγητε. (*Tyrannicide*, 4)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
τῶν ἔργων τοῦτο ἐστιν. (15)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
εἰ ὑπ' ἄλλου γίγνοιτο. (18)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
λαμπρότερόν ἐστι τῇ καινότητι. (22)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
πᾶσιν ὑπηρέτησεν. (22)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
... σοι ἰδόντες. (*Images*, 1)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
τὸν σίδηρον. (1)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
σύγε ἥτις καλοῖτο. (2)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
ὡς ἀναπλάσειάν μοι τὴν γυναῖκα. (3)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
πλασμάτων παρεῖδον. (4)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
παρ' ἑκάστης ἔχουσαν. (5)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
τρόπον τουτὶ γένοιτο ; (5)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
τίς ἄν μιμήσασθαι δύναιτο. (9)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
Εὔφορβος γένοιτο. (*Le Coq*, 4)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
καρτερεῖν δύναιτο. (11)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
τοιοῦτο μέν σοι, ὦ ἀλεκτρυών, τὸ δεῖπνον. (11)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
τῷ λήρῳ ἐκείνῳ γέροντι. (11)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
ἐξειργάζετό μοι τὸν οἶκον. (17)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
δύο δ' ἔστιν σοι τοιαῦτα. (28)

⊥ ⏑ ⊥ ⏑
τῆς νυκτὸς λοιπόν ἐστιν. (30)

∠ ∪ ∠ ∪
εὐμορφίαν ὑπερπεπαικός. (9)
∠ ∪ ∠ ∪
σώφρονα καὶ καλὴν γυναῖκα. (10)
∠ ∪
ἐπὶ τῆς ψυχῆς ἀπολιμπά-
∠ ∪
νουσαν. (13)
∠ ∪ ∠ ∪
τοῦ Ὁμήρου πολῖτις οὖσα. (15)
∠ ∪
πρὸς τοὺς δεομένους προ-
∠ ∪
σηνές. (19)
∠ ∪ ∠ ∪
τὴν ψυχὴν σκέπουσα. (22)

2° Le double amphimacre ∠∪∟∠∪∟ qu'emploie, en concurrence avec l'amphimacre suivi du trochée ∠ ∪ ∟ ∠ ∪ et la clausule ditrochaïque, le *Korinthiakos* de Favorinus (1).

∠ ∪∟ ∠
τῇ πρὸς τὸν υἱὸν φιλοστορ-
∪∟
γίᾳ. (1)
∠ ∪∟ ∠ ∪∟
γενέσθαι τυραννοκτόνος. (1)
∠ ∪∟ ∠ ∪ ∟
ὑμῖν ἀκριβῶς διηγουμένου. (4)
∠ ∪ ∟ ∠
ἐλευθερίαν τῆς σφαγῆς τῆς
∪ ∟
ἐμῆς.
∠ ∪∟ ∠ ∪ ∟
τούτῳ τὰ λοιπὰ ἐντέλλομαι. (8)
∠∪∟ ∠ ∪ ∟
καὶ δωρεὰν λαμβάνειν. (10)
∠ ∪ ∟
τυραννοκτόνῳ δίδωσι τὴν
∠ ∪∟
δωρεάν.
∠ ∪ ∟ ∠
ἡ ἐξέτασις τοῦ τρόπου τῆς
∪ ∟
σφαγῆς. (12)

∠ ∪ ∟ ∠
οὐμεμπτὴ γάρ, ὡς ἐμοὶ φαί-
∪ ∟
νεται. (16)
∠∪ ∟ ∠ ∪ ∟
ἐσωφρόνησε πρὸς την τύχην. (19)

∠ ∪ ∟ ∠ ∪∟
ἤδη λελοῦσθαι δέοι. (9)
∠ ∪ ∟ ∠ ∪ ∟
καὶ συ ἐν τῷ μέρει. (18)
∠ ∪ ∟ ∠ ∪∟
ἀποφαίνων με τῶν πλουσίων. (21)
∠ ∪ ∟ ∠ ∪ ∟
πέντε δραχμῶν ὅλων; (29)

(1) Méridier, p. 41.

⊥ ∪ ∟ ⊥ ∪ ∟
οὐδαμῶς ἀφεῖσθαι θέλεις. (12)

⊥ ∪ ∟ ⊥ ∪ ∟
ὀφειλόντων τυραννοκτόνῳ. (14)

⊥ ∪ ∟ ⊥ ∪ ∟
ὡς εὐεργέτην λαμβάνειν. (14)

⊥ ∪ ∟ ⊥ ∪ ∟
τοῖς πεπονημένοις δωρεάν. (11)

⊥ ∪ ∟ ⊥ ∪ ∟
τὴν τάξιν προὔλαβον τοῦ φό-νου. (21)

Les autres rythmes dont nous voyons Lucien se servir sont :

1° La dipodie ïambique ∪ ⊥ ∪ ⊥

∪ ⊥ ∪ ⊥
ποιοῦνται τῶν ἀδικημάτων. (6)

∪ ⊥ ∪ ⊥
τοῦ κακούργου πεφονευμέ-νου. (11)

∪ ⊥ ∪ ⊥
τὸ δεινὸν ἅπαν ἐκκεκόμμενον. (13)

∪ ⊥ ∪ ⊥
τί μάλιστα ἐπῄνεσας. (4)

∪ ⊥ ∪ ⊥
ἐπὶ τὴν μάχην. (10)

∪ ⊥ ∪ ⊥
ἔμπροσθεν ἐμνημονεύσαμεν. (20)

∪ ⊥ ∪ ⊥
ἐλάλησεν ἀλεκτρυών. (2)

∪ ⊥ ∪ ⊥
εἰπόντος ἀκηκοώς. (3)

∪ ⊥ ∪ ⊥
σοι τριπόθητος ὤν. (6)

2° Le péon 4• : ∪ ∪ ∪ ⊥

∪ ∪ ∪ ⊥
τὸν τῆς ἀρχῆς διάδοχον. (4)

∪ ∪ ∪ ⊥
καὶ γέρως ἀναξίαν κεχριμέ-νην. (10)

∪ ∪ ∪ ⊥
καὶ τὸ λοιπὸν, ὀλίγον. (15)

∪ ∪ ∪ ⊥
ὃς ἀντὶ πολλῶν ἦρχει δορυ-φόρων. (16)

∪ ∪ ∪ ⊥
συμφορὰς δυνάμενος. (16-17)

∪ ∪ ∪ ⊥
ἐπερειδομένην τῷ δορατίῳ (4)

∪ ∪ ∪ ⊥
αὐτῇ ἰσοφαρίζειν. (22)

∪ ∪ ∪ ⊥
ἐν ὑστέρῳ ἐσομενοῖς· (23)

∪ ∪ ∪ ⊥
ἄν, εἴ τις ἐπίοι· (3)

∪ ∪ ∪ ⊥
περὶ τῶν μεταβολῶν ; (6)

∪ ∪ ∪ ⊥
γένοιτο ἡ ἀναβολή. (10)

∪ ∪ ∪ ⊥
τὸν ὄνειρόν μοι γενόμενον. (12)

∪ ∪ ∪ ⊥
ἔπειτ' Εὔφορβος ἐγενόμην. (16)

∪ ∪ ∪ ⊥ μικρότερον ἦν. (22)		∪ ∪ ∪⊥ διελάσας τῷ δορατίῳ. (17) ∪ ∪ ∪ ⊥ τὴν ἀπόκρισιν (19) ∪∪ ∪ ⊥ καὶ τὸν κίνδυνον διαφυγεῖν· (21) ∪ ∪ ∪ ⊥ πενίᾳ προσφιλοσοφῶν. (23) ∪ ∪ ∪ ⊥ οὐδὲ φιλόπονος ὤν. (29)

3° Le péon premier seul ou suivi d'un trochée (la clausule cicéronienne : *ésse vídeátur*) (1).

⊥ ∪ ∪ ∪ ἐλεύθεροι γενησόμεθα. (6) ⊥ ∪ τέλος ἐπέθηκε τῷ ἐμῷ δρά- ∪ ∪ ματι. (8-9)	⊥ ∪∪ ∪ ⊥∪ τὸ ἐπίφθονον διαφύγοιεν. (21)	⊥ ∪∪ ∪ ⊥ ∪ πενίαν διαφύγοιμι. (1) ⊥ ∪∪ ∪ ⊥ ∪ τὴν ὥραν ἐπὶ τὸ δεῖπνον. (7) ⊥ ∪∪ ∪ ⊥ ∪ ὡς νῦν γε ἀμφίβολός ἐστι. (9) ⊥ ∪ ∪∪⊥ ∪ ὥστε ἐσίωμεν. (32) ⊥ ∪ ∪ ∪⊥ ∪ ἐπ' ἄλλον ἀπίωμεν. (31)

4° Le dimètre dactilique : ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪.

οἷς ἐκείνοις τοῦ θανάτου ⊥ ∪∪ ⊥ ∪ ∪ αἴτιον γεγενήμενον. (4-5)		⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪∪ τὸ πολυτίμητον ἐνύπνιον. (5) ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ παρεῖχέ μοι τὰ ὁρώμενα. (6) ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪∪ ἄκουε δὲ ... καὶ τὸ ἐνύπνιον. (12)

5° La terminaison hexamétrique : ⊥ ∪ ∪ ⊥ ⊻.

⊥ ∪ ∪ ⊥ — ἐς τὸ αὐτὸ συμπεφορηκώς. (7) ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ὁπόσα ταύτης ὅρος ἐστίν. (11) ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ καὶ κιθαρίζειν μελετῶντι. (14)

(1) MÉRIDIER, p. 185.

A côté des clausules rythmiques, nous pouvons citer, dans les trois écrits auxquels nous avons restreint le champ de nos observations, l'emploi de certains σχήματα λέξεως qui concourent à accuser artificiellement le relief du style, en particulier : l'anaphore, la paranomase, la parataxe, l'asyndéton.

Les *Portraits* contiennent au moins un cas d'anaphore :

ὅπως μὲν λευκούς,
ὅπως δὲ συμμέτρους... (9)

Le *Tyrannicide* est plus prodigue de cette figure : nous extrayons, entre autres, de ce discours, l'anaphore suivante renforcée par l'asyndète :

ἐπὶ τὸ κεφαλαῖον αὐτὸ τῶν ἔργων ἵεμην,
ἐπὶ τὴν μόνην τῆς τυραννίδος ἰσχύν,
ἐπὶ τὴν ὑπόθεσιν τῶν ἡμετέρων συμφορῶν (7).

Les *Portraits* renferment de jolis échantillons de paranomase :

ὁ δ' αὐτὸς οὗτος (8); αἵ γε τοιαῦται ὅμοιαι (11); θαῦμα καὶ θέαμα (9); ᾀδούσης ἀκούσης αὐτῆς (14).

On peut joindre à la paranomase, où se manifeste un souci musical un peu précieux, certaines combinaisons artistiques de syllabes. Telle celle-ci : ὅπως μὲν λευκούς, ὅπως δὲ συμμέτρους καὶ πρὸς ἀλλήλους συνηρμοσμένους... ὅρμον... ἐκ τῶν στιλπνοτάτων καὶ ἰσομεγεθῶν μαργαριτῶν (*Portraits*, 9), succession voulue de voyelles larges et éclatantes pour marquer la beauté et la régularité des dents de Panthéa. Il faut remarquer encore, de ce point de vue, dans les *Portraits*, l'expression ἰσοτίμια καὶ ὁμόχροια (9); la mise en vedette, par mode de répétition systématique, du mot τοῦ σώματος (11), le terme important du développement; et les fragments d'hexamètres homériques intercalés de suite dans un passage poétique (8) :

καὶ φιλομειδῆ
καὶ λευκώλενον
καὶ ῥοδοδάκτυλον.

Nous ne trouvons pas d'effets de ce genre (anaphore ou paranomase) dans *le Coq*. Les *Ménippées* en général laissent

voir que Lucien, en les écrivant, a su éviter, sur ce point, les retours offensifs de l'esprit sophistique. Mais *le Coq* (25, depuis τί πρῶτον εἴπω σοι, ὦ Μίκυλλε... jusqu'à... ὅμοιος τρόπος θανάτου κατέλαβεν) présente un spécimen assez frappant de parataxe.

Enfin, *le Tyrannicide*, *les Portraits*, *le Coq* attestent en Lucien quelque penchant pour les Γοργίεια σχήματα, qui sont les figures par excellence de la prose d'art et qui ont pour but d'imprimer à la phrase un dessin symétrique.

Les kôla sensiblement égaux en longueur de l'isokôlon défilent assez souvent dans le style de l'étincelant publiciste; ils constituent des phrases comme la suivante :

ὁπόταν δὲ καὶ τὸ καλὸν ἐκεῖνο ᾄδῃ, καὶ μάλιστα πρὸς τὴν κιθάραν,
τότε δὴ τότε ὥρα μὲν σιωπᾶν τάχιστα ἀλκυόσι καὶ τέττιξι καὶ τοῖς κύκνοις.
(*Portraits*, 13.)

Voici un isokôlon dont la disposition esquisse une sorte de strophe, sans mesure :

Ὀρφεὺς δὲ καὶ Ἀμφίων,
οἵπερ ἐπαγωγότατοι ἐγένοντο τῶν ἀκροατῶν,
ὡς καὶ τὰ ἄψυχα ἐπικαλέσασθαι πρὸς τὸ μέλος,
αὐτοὶ ἄν, οἶμαι,
εἴ γε ἤκουσαν,
καταλιπόντες ἂν τὰς κιθάρας παρεστήκεσαν
σιωπῇ ἀκροώμενοι. (*Portraits*, 14.)

Les kôla de cette période s'entremêlent de manière à produire une cadence à la fois très musicale et très souple, et ils sont distribués en trois groupes (1 et 7, — 2, 3 et 6, — 4 et 5) dont les éléments sont presque mathématiquement équivalents, puisque les 2e, 3e et 6e membres ont chacun 36 lettres, le 1er et le 7e, le 4e et le 5e, respectivement 17 et 15, 12 et 11 lettres.

Le Coq donne lieu à des remarques analogues :

σὺ μὲν τοῦ δήμου ὢν ἀναβὰς ἐς ἐκκλησίαν τυραννήσεις τῶν πλουσίων,
οἱ δὲ φρίττουσι καὶ ὑποπτήσσουσι καὶ διανομαῖς ἱλάσκονταί σε. (22.)
ὁ μὲν γοῦν ὑπὸ τοῦ παιδὸς ἀπέθανεν ἐκ φαρμάκων,

ὁ δὲ καὶ αὐτὸς ὑπὸ τοῦ ἐρωμένου,
τὸν δὲ ἄλλον ἴσως ὅμοιος τρόπος θανάτου κατέλαβεν. (25.)

On peut citer, en outre, des Parisons :

καὶ ἠδίκει ὅσα κέλευοι
καὶ ἐκόλαζεν οὓς πρόσταττοι...
(*Tyrann.* 4.)

ἢ τὸν παράδεισον ξυμπατήσωσιν
ἢ τὰς ἀμπέλους δῃώσωσιν...
(*Le Coq*, 21.)

ἢ ποιηταὶ μέτροις διακοσμήσαντες,
ἢ ῥήτορες δεινότητι κρατύναντες...

ἢ συγγραφεῖς ἱστορήκασιν,
ἢ φιλόσοφοι παρῃνέκασι...
(*Portraits*, 16.)

Ces quatre parisa formant un parallélisme complet, une symétrie parfaite, sont en même temps des paromoiôsis.

Donnons quelques exemples d'antithétons :

τὸν μὲν ἤδη παρηβηκότα,
τὸν δὲ ἀκμάζοντα... (*Tyrann.*, 1.)
τὸ μέν τι ἀναγνώσεσθαι αὐτοῦ,
τὸ δὲ ἤδη ἀνεγνωκέναι... (*Portraits*, 9.)
ὑφ' ἁπάντων προσκυνούμενος
οὐδὲ προσβλέπων ἔτι ἡμᾶς } avec chiasme.
(*Le Coq*, 14.)

Lucien ne dédaigne pas non plus l'homoeoteleuton qui accuse par un effet de rime la chute des membres parallèles. Les quatre exemplaires de Parison mentionnés plus haut se terminent en homoeoteleutons. Il est facile d'en signaler d'autres, même dans *le Coq* :

ὅς με πλουτοῦντα
καὶ ἡδίστῳ ὀνείρατι ξύνοντα
καὶ θαυμαστὴν εὐδαιμονίαν εὐδαιμονοῦντα. (1.)
καὶ τὸ δεῖπνον ἄρτι ἐσεκομίζετο
καὶ ὁ πότος συνεκροτεῖτο. (12.)

Il faut cependant observer que *le Coq* et en général tous les écrits satiriques de Lucien trahissent une volonté sourde de n'admettre que le moins possible cette recherche du parallélisme et de la symétrie verbale. Le plus souvent, le publiciste, entraîné par les habitudes de sa formation scolaire, s'y sent manifestement porté à cadencer ses propositions, à

la manière de sa jeunesse; mais alors, habilement, il allonge tel ou tel kôlon, et, tout en satisfaisant son besoin instinctif de cadence, il évite de tomber dans le rigorisme minutieux des sophistes convaincus. Le type le plus fréquent de ses constructions est celui-ci :

καὶ πένης καὶ πλούσιος (πολλάκις) γενόμενος
καὶ παντὸς βίου πεπειραμένος... (*Le Coq.*)

D'instinct, ici, Lucien se disposait à équilibrer deux kôla successifs, mais, se ressaisissant vite, il a, par le moyen de l'adverbe πολλάκις, détruit ce que la cadence aurait eu de trop régulier.

Nous ne saurions clore ce paragraphe sans enregistrer, — en dehors d'ailleurs des trois compositions que nous y avons exclusivement exploitées, — quelques spécimens d'oxymoron ou alliance de mots tant soit peu contradictoires. M. Méridier (1) en a relevé, chez Polémon, un très notoire, deux fois répété : ἐναυμάχησεν ἐκ γῆς, ναυμαχίαν ἐν γῇ (*1re déclam.*) Lucien nous offre, dans ce genre, au moins les expressions suivantes : ἅτε μόνης τῆς ὄψεως ἐφαπτομένης (*Œcus*, 9), et ἔμψυχόν τινα τάφον (*Dial. des morts*, VI, 2).

L'oxymoron est une figure de mots très rare, chez Lucien ; mais la tendance au paradoxe dont elle est le terme le plus ingénieux le disposait naturellement à cette figure de pensée qu'on appelle l'hyperbole. L'hyperbole était familière au rhéteur, habitué à voir les choses sans un grossissement considérable. Prononce-t-il un *éloge*, Lucien métamorphose aussitôt l'objet dont il parle en une merveille de tous points unique. La *Salle* qu'il célèbre dans le περὶ οἴκου est un chef-d'œuvre inimitable. L'héroïne de ses *Portraits* surpasse infiniment en beauté physique, en intelligence et en vertu les plus remarquables conceptions de l'art, les types les plus accomplis de la poésie et de l'histoire. Et, de la part du sophiste, c'est si peu surprise qu'après avoir écrit les *Portraits*, il composa le *Pour les Portraits*, afin de légitimer ses outrances. Or, Boileau a vu juste quand il attribue à

(1) *L'influence de la seconde sophistique*, etc. . 33.

« l'École » la tendance hyperbolique des récriminations de Juvénal. Un littérateur formé par un certain idéal d'art à enfler, hors de proportions, la matière qu'il touche est d'emblée conduit à introduire cette faculté de grossissement dans un domaine où, comme dans la satire, la critique doit s'appuyer, autant que possible, sur l'observation saine et la vérité. Ainsi devait-il en être de Lucien. Il a mis parfois dans la rancune et la malignité la même tension que dans l'admiration. Nous disons *parfois*, parce que, chez lui, il y avait un fond naturel de mesure que l'éducation ne pouvait réussir à oblitérer essentiellement. Mais la peinture qu'il trace des philosophes de son temps est riche en tons forcés. Ceux qu'il attaque ne sont que noirceur et vice. Pas de nuances. Il ignore la science des dégradations. Sans doute ici, les comiques et Ménippe, dont il a suivi la trace, l'inclinaient à cette brutalité. Toutefois, il n'avait pas besoin de se faire violence pour les imiter : que d'expressions hyperboliques, de traits excessifs, dans l'*Alexandre*, le *Pérégrinus*, le *Maître de Rhétorique*, pamphlets qui ne sont point inspirés d'un modèle !

Comme tous les sophistes, Lucien, au temps où il promenait sa parole diserte et apprêtée, a largement usé de la métaphore. Comme eux aussi, il a compliqué cette figure de préciosité et de recherche. Il parle des « fleurs » du paon et du « printemps de ses plumes » (*Œcus*, 11). Il connaît des orateurs qui sont des « Eridans et dont les discours distillent, non de l'ambre, mais de l'or le plus pur » (*De l'Ambre*, 6). Il dit d'historiens vétilleurs, prodigues de détails insignifiants, « qu'ils délaissent la rose pour examiner minutieusement les épines qui poussent à sa queue ». (*De la manière d'écrire l'Histoire*, 28). Les Abdéritains avaient gardé une vive impression d'une représentation d'*Andromède*. A ce propos, Lucien écrit : « Andromède aimait à séjourner dans l'esprit des habitants d'Abdère... Persée accompagné de Méduse voltigeait autour de leur imagination » (*Ibid.* 1). Plus tard, — revenant avec l'*Héraclès* au prologue sophistique, — il désirera « lancer des traits nombreux sans

craindre de vider, à son insu, son carquois; » il s'excusera de « remettre en mer sa barque depuis longtemps tirée à sec » et priera les dieux « de faire souffler un vent favorable qui emplisse sa voile et bon compagnon (8). »

Mais, en désertant la rhétorique pour s'adonner à la philosophie puis à la satire, il ne s'est pas débarrassé de son goût pour la métaphore maniérée. Il raconte que Nigrinus « répandait une ambroisie de paroles » qui rappelait « les Sirènes, les rossignols et l'antique lotos » (*Nigr*. 3). Il fait dire à Micylle, le savetier, qu'un beau songe, « à son départ, lui a laissé tant de *miel* dans les yeux qu'il peut à peine ouvrir les paupières » (*Le Coq*, 6). D'après l'Hermès de la *Double Accusation*, la philosophie est une *teinture* (τῆς βαφῆς) qui rend les hommes vertueux, lorsqu'elle les imprègne profondément, et, lorsqu'elle ne les pénètre qu'à demi, ne leur ôte que la moitié de leurs vices. (8.) La même image se trouve, du reste, chez Plutarque, mêlée à une phrase très laborieuse (*Péricl.*, VIII). D'autres métaphores, dont l'originalité frappe davantage, n'en sont pas moins recherchées. *Le Lexiphane* attire l'attention sur « les mots *métèques* de la langue d'Athènes » (μετοιχικὰ τῆς 'Αθηναίων φωνῆς (25). Et l'on songe, à cette occasion, que V. Hugo n'a pas complètement le mérite de l'inédit quand il reconnaît des « mots sénateurs » et des « mots roturiers. » Enfin, tels dialogues satiriques emploient une métaphore commune, dans la littérature sophistique : Des philosophes qui argumentent entre eux sont des *athlètes* (*L'Eunuque*, 4); par le travail, Micylle devient un *athlète* redoutable aux maux des autres hommes (*Le Coq*, 23) ; la mort est un *athlète* invincible (*Charon*, 8). D'un autre côté, par une figure qui rappelle les *oppidorum cadavera* de Servius Sulpicius, Lucien gémit sur la *mort* des villes (ἀποθνήσκουσι... καὶ πόλεις) (*Charon*, 23).

La métaphore n'est qu'une comparaison abrégée. Il n'est donc pas étonnant que, chez Lucien, les œuvres qui appartiennent au temps où il cultivait la rhétorique soient illustrées, comme celles de tout vrai sophiste, de quantité de comparaisons affectées. Elles sont tirées de sources diverses.

Les unes sont empruntées à la mythologie et aux épopées homériques. D'autres se rapportent au théâtre. Certain style est déclaré par Lucien « aussi ridicule qu'un comédien qui s'avancerait sur la scène, un pied chaussé d'un cothurne et l'autre d'une sandale » (*Manière d'écrire l'Histoire*, 22). Toxaris reproche aux Grecs de rester, en face de leurs amis tombés dans l'infortune, « semblables à ces masques de théâtre dont la bouche, prodigieusement ouverte, ne profère pas une seule parole » (*Toxar.*, 9). L'athlétisme donne encore à Lucien des termes de comparaison, après lui avoir fourni la matière de métaphores. A leur tour, les sciences lui suggèrent de curieux rapprochements : « Prenez garde, dit-il dans l'*Ambre* à ses auditeurs, prenez garde, en concevant de moi de trop flatteuses espérances, de ressembler à ces gens qui, à la vue d'un objet plongé dans l'eau, s'imaginent qu'il est en effet ce qu'il leur paraît... et qui, quand ils ont tiré l'objet hors de l'eau et qu'ils le voient si petit, éprouvent du chagrin. Je vous en avertis, répandez l'eau qui peut me grossir à vos yeux et ne vous attendez point à retirer quelque chose d'important » (*L'Ambre*, 6). Il affectionne les comparaisons voyantes où miroitent les couleurs : il assimile la décoration d'une salle à la parure d'une femme (*Œcus*, 7). Assez souvent — ce qui est aussi bien sophistique — il accumule les comparaisons en un même point ; il empâte. Pour donner une idée de la variété d'un appartement, le voici qui jette les unes sur les autres trois comparaisons : « Rien n'est plus agréable, déclame-t-il, que de voir la salle la plus splendide... qui, sonore comme les *antres* profonds, répète nos paroles... ou plutôt, telle qu'un *auditeur* à la mémoire facile, retient tout ce qu'on lui dit, fait l'éloge de celui qui parle... C'est ainsi que les *rochers* répètent les chants de la flûte pastorale » (*Œcus*, 3).

Très nombreuses sont les comparaisons dans les ouvrages satiriques de Lucien et la recherche n'en est pas toujours non plus bannie. Parmi celles-ci, les comparaisons tirées de la mythologie viennent en bon rang. Tour à tour, Icare et son vol désordonné, l'eau qui fuit les lèvres de Tantale, les Cen-

taures, les compagnons d'Ulysse que leurs oreilles bouchées à la cire rendent insensibles au chant des Sirènes, les enjolivements du bouclier d'Achille, sont mis en parallèle avec les riches et leurs ambitions effrénées, les espérances inassouvies des hommes, « l'espèce ambiguë des sophistes, » l'intelligence humaine emmurée dans l'erreur et l'ignorance, les occupations principales des mortels (1). Le théâtre prête matière à Lucien moraliste à d'autres comparaisons. Assurément, l'écrivain utilise, dans l'espèce, une des ressources de la littérature cynique et stoïcienne. Mais dans le goût évident de Lucien pour les comparaisons empruntées au théâtre, il y a bien aussi quelque chose du penchant de l'ancien sophiste qui se donne satisfaction. Par ailleurs, la Rhétorique est représentée comme une épouse que Lucien abandonne, à cause de ses infidélités (*Double Accus.*, 31). Le publiciste développe avec complaisance la comparaison stoïcienne de la Providence à un pilote (*Zeus le Tragique*, 46-47). D'après le *Nigrinus* (36), l'âme bien née ressemble à une cible vers laquelle dirigent leurs traits, avec une adresse inégale, force tireurs au carquois bien rempli ; et, les maîtres d'Hermotime sont comparés à des archers novices qui font retentir l'air de cris trop joyeux, après un succès trop facile (*Herm.*, 33). Or, la poésie avait depuis longtemps mis en circulation cette image. Elle se trouve déjà dans Sophocle (2). La cité humaine est comparée, ici, à une fourmilière, là, à une ruche pleine de dards hostiles, là, à un chœur de chanteurs indisciplinés, là, à ces groupements d'éphémères « bulles d'eau qui s'élèvent sous la chute d'un torrent (3). » Les mauvais philosophes sont assimilés à des léopards : « ils ont la peau semée d'une infinité de taches » (*Double Acc.*, 8). Le soupir d'un vieillard cacochyme évoque à l'imagination de Lucien « le cri plaintif du petit oiseau qui sort de sa coquille » (*Dial. des Morts*, VI, 4.) Une comparaison dans le *Pêcheur*, vise à un certain effet d'art :

(1) *Le Coq*, 23. — *Charon*, 15. — *Les Fugitifs*, 10. — *Charon*, 21. — *Icaroménippe*, 16. — Etc.

(2) *Antigone*, 1033-1034.

(3) *Icarom.*, 19. — *Charon*, 15. — *Icarom.*, 17. — *Charon*, 19.

« Une chose vraiment belle, y dit la Philosophie, est pareille à de l'or qui, sous les coups de la frappe, jette un plus vif éclat et brille d'une beauté nouvelle » (14).

Il était utile d'insister sur ces particularités de la prose de Lucien pour montrer à quel point l'éducation sophistique a marqué son empreinte sur cet esprit délicat, avant de reconnaître la part de l'*Ecphrasis*, dans son œuvre. A la différence de la métaphore et de la comparaison qui ne sont sophistiques qu'à des conditions déterminées de recherche, de multiplicité, de convention, l'ecphrasis est un mode d'exposition, un motif d'art dont les sophistes, surtout à partir du III[e] siècle, se sont fait une spécialité et où ils ont essayé de faire valoir leurs aptitudes de virtuoses. Avant Lucien, la Rhétorique, nous l'avons constaté, en a peu usé. Lucien, au contraire, y revient constamment. Nous examinerons l'ecphrasis, chez lui, à travers les diverses formes littéraires auxquelles il s'est appliqué : les écrits de rhétorique, le roman fantaisiste, la satire.

CHAPITRE III

L'Ecphrasis, chez Lucien, dans les écrits de Rhétorique.

I. — Les fragments descriptifs.

Nous rangeons sous ce titre : *Écrits de Rhétorique*, toutes les œuvres de Lucien dans lesquelles l'influence de l'école s'est franchement et ostensiblement exercée, à quelque degré que ce soit ; en un mot, les publications où Lucien a voulu être rhéteur, ou bien ne s'est pas défendu de l'être. L'étiquette, par suite, réunit des compositions de nature et d'époque très différentes : les Éloges, les Prologues pour lectures publiques, qu'ils appartiennent à la jeunesse ou à la vieillesse du sophiste, des traités comme le *Quomodo historia sit scribenda*, le *De Mercede conductis* ou le factum contre la *Délation*, des dialogues comme le *Toxaris*.

Dans ces ouvrages, l'Ecphrasis est abondante et variée. Lucien y a manié les thèmes les plus aimés des sophistes asiatiques qui lui ont succédé, la plupart des motifs signalés par les recueils de προγυμνάσματα. Il y a étalé, avec plus ou moins d'affectation, un goût très net de la forme plastique, de la couleur, du spectacle, des ressources poétiques. Partout nous y verrons la recherche déclarée des teintes riches, des mouvements souples, de la ciselure, du morceau voyant.

Lucien y décrit des aspects de la nature. — On rencontre une description rapide de tempête suivie soudain d'un grand calme de la mer dans le traité de *Mercede conductis* (1). Cette peinture est faite sur le mode humoristique ; Lucien s'amuse de ces naufragés qui essaient d'apitoyer les passants et, pour

corser l'intérêt de leurs récits, recourent au charlatanisme : « Tels sont, dit-il, ces gens qui se tiennent près des temples, la tête rasée, en foule, parlant de vagues énormes, de tourmente, d'écueils, de marchandises jetées, de mâts brisés, de gouvernails arrachés. Après tout cela, apparaissent les Dioscures, familiers à cette espèce de tragédie, ou quelque autre dieu, descendu par une machine, s'assied au haut du mât ou bien se tient à la barre et dirige le navire vers quelque doux rivage où, porté légèrement et doucement, il peut relâcher. » — Malgré l'intention comique qui préside à l'énumération de ces détails, il est facile de voir que l'auteur éprouve personnellement du plaisir à dérouler la série de ces termes pittoresques et à la fin à balancer le navire, sur les flots rassérénés, d'un rythme majestueux et tranquille.

Le *Toxaris*, recueil de narrations très travaillées, où Lucien s'efforce de conter, avec grand art, l'histoire édifiante, offre encore (19-20) une description de tempête marquée par un acte de dévouement sensationnel et qui peut aussi passer, dans l'ensemble, pour une ecphrasis. Mnésippe rapporte à Toxaris un trait touchant d'amitié dont il nomme les héros Euthydikos de Chalcis et Damon. Il prétend le tenir du patron d'un vaisseau sur lequel les deux jeunes gens s'étaient embarqués. « Jusqu'en Sicile, dit-il, ils naviguèrent heureusement ; mais quand ils eurent dépassé le détroit et qu'ils voguèrent dans la mer d'Ionie, une violente tempête les assaillit. A quoi bon dire tout par le menu, les vagues énormes, les tourbillons d'eau, la grêle et tous les contretemps d'une tempête ? Ils étaient arrivés à la hauteur de Zacinthe, voguant la vergue nue, et laissant traîner des cordages pour rompre l'impétuosité du flot... Damon tombe à la mer... Euthydikos se jette dans l'océan et saisit Damon déjà désespéré : on put les observer longtemps, parce que la lune était brillante... Songe s'il est possible de donner une preuve plus sûre d'attachement à un ami. Mets-toi sous les yeux le soulèvement des flots, le bruit de l'onde qui se brise, l'écume qui bouillonne, la nuit..., celui-ci, suffoqué, émergeant avec peine et tendant les mains à son compagnon, celui-là bon-

dissant aussitôt, l'aidant à nager et craignant de périr avant lui !... » Il y a dans ce récit une allure vive, un concours nombreux de mots destinés à parler à la vue, un souci très apparent d'évoquer un beau drame dans une nature déchaînée et vivante (καί μοι ἐπ' ὀφθαλμῶν λαβέ).

Une courte description de la mer, par temps calme, d'une exécution soignée, se lit dans la *Salle* (12). « ... Combien, dit le panégyriste, combien la mer a le pouvoir de nous attirer... quand elle se montre dans son calme !... Il n'est personne qui ne voulût alors s'embarquer, naviguer, s'en aller loin de la terre, surtout s'il voit la brise favorable enfler légèrement la toile fine et le navire doucement et mollement glisser, avec lenteur, sur la crête des flots. »

Mentionnons encore, comme études de nature, un paysage rapide tracé par le *Bacchus* (6) et qui paraît emprunter quelques touches à l'*Œdipe à Colone* (1); et enfin le couplet fatal inspiré du début du *Phèdre* qu'ont si souvent imité les sophistes (2) : « Il a suffi à Socrate d'un beau platane, d'un gazon fleuri, d'une source transparente, à quelques pas de l'Ilissus... etc. » (*La Salle*, 4).

Il serait étonnant que Lucien n'eût pas trouvé, dans le règne animal, le sujet de quelques exercices. En fait, il a traité au moins l'ecphrasis du cheval et celle du paon.

Du cheval il a essayé de représenter la souplesse, lorsqu'il court sur un terrain propice. « A mon sens, s'écrie-t-il, un cheval doit avoir plus de joie à courir du haut en bas d'une plaine inclinée en pente douce, dont le sol reçoit mollement ses fers et cède aisément à son pied, sans repousser son sabot. Il déploie alors toute sa vitesse, s'abandonne à sa fougue et rivalise de beauté avec la plaine » (*La Salle*, 10).

L'Ecphrasis du paon est un morceau de roi. Elle est nommément inscrite au catalogue des *Progymnasmata*. Elle peut donner lieu à un afflux de chatoyantes et vives images. Dion Chrysostome l'a tentée et un Père de l'Église comme saint Grégoire de Nysse n'a pas résisté au plaisir de la faire

(1) Cf. v. 15 et suiv.
(2) Cf. Méridier, p. 42.

briller dans un ouvrage théologique (1). Mais Lucien l'a réalisée avec une maîtrise exceptionnelle (*La Salle*, 11) : « Au début du printemps, si le paon s'en va dans une prairie, lorsque les fleurs qui s'épanouissent sont non seulement plus aimables mais, pour ainsi dire, plus fleuries et plus pures de teintes, lui alors déploie ses plumes, les étale au soleil, relève sa queue, s'en entoure complètement, montre ses fleurs à lui et le printemps de ses plumes, comme si la prairie le provoquait à la lutte. Il se tourne en tous sens, se promène, se pavane dans sa beauté. A l'instant où il paraît le plus admirable pour ses reflets, ses couleurs changent, se métamorphosent insensiblement et passent à un autre genre de beauté. Cette évolution se produit surtout aux cercles qu'il a au bout des plumes, une sorte d'arc-en-ciel s'étendant autour de chacun d'eux : ce qui jusque-là était du bronze, grâce à une légère inclinaison semble de l'or et ce qui, sous le soleil, brillait d'un bleu sombre, en passant dans l'ombre brille d'un vert pâle. Ainsi son plumage change de beauté, selon la lumière. »

C'est un joli spécimen de polychromie verbale. Le sophiste imite la vie avec des mots, obtient de la couleur et des phosphorescences avec des métaphores et des phrases. Il s'enivre de s'entendre si bien dire. Il s'est constitué une belle palette et s'en sert à merveille. Son métier est impeccable.

Les descriptions de tableaux devaient tenter plus que tout le reste la virtuosité des sophistes : Lucien s'y est, avant les rhéteurs du IIIe siècle, souvent exercé. Il y a même, ainsi qu'on l'a finement remarqué, manifesté les qualités d'un excellent critique d'art (2).

Le *Zeuxis* (4-7) reproduit, d'après une copie fort exacte, le tableau dans lequel le peintre Zeuxis « a représenté la Centauresse allaitant ses petits ». Lucien déclare lui-même qu'il va tâcher de sortir ses meilleurs moyens d'exposition : « Sur une herbe épaisse et verte, une centauresse est représentée. Par une moitié de son corps, c'est une cavale couchée

(1) *Contre Eunom.*, 573 B.
(2) Cf., M. Croiset, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, ch. IX.

sur le sol, les jambes de derrière étendues. Mais par l'autre moitié, c'est une femme qui sort lentement du sommeil et se relève sur le coude. Les jambes de devant ne sont déjà plus allongées comme elles ont dû l'être, lorsqu'elle reposait sur le flanc; d'un côté, elle est comme agenouillée, car la jambe se replie, le sabot demeurant engagé sous le corps; de l'autre, elle se redresse, en posant le pied à terre fortement, comme font les chevaux lorsqu'ils se relèvent. De ses deux petits, l'un est dans ses bras, et elle le nourrit, à la manière des femmes, en lui donnant le sein : quant à l'autre, elle l'allaite comme une jument allaite son poulain. En haut du tableau, comme d'un lieu d'observation, un hippocentaure, le père des deux petits évidemment, se penche en souriant. On ne voit qu'une partie de son corps jusqu'au poitrail. Il tient dans sa main droite un lionceau et l'élève au-dessus de sa tête, afin de faire peur aux petits pour s'en amuser. »

Après avoir ainsi fixé l'impression d'ensemble, après avoir noté ensuite, d'un mot, la perfection technique du tableau, signalé la sûreté du dessin, l'exactitude des teintes et du coloris, la justesse des proportions et l'heureuse répartition des ombres, toutes choses, dit-il, dont l'appréciation est « affaire professionnelle », Lucien reprend l'œuvre, morceau par morceau, et cherche à en donner à l'auditeur une impression détaillée.

« Ce que j'admire le plus chez Zeuxis, continue-t-il, c'est que dans une seule composition il a su montrer l'excellence de son art par des effets variés. Au Centaure il a donné un aspect redoutable et sauvage; sa chevelure est soulevée ; il est presque entièrement couvert de poil, non seulement sur ses flancs et ses membres inférieurs, comme les chevaux, mais dans la partie supérieure de son corps, qui est d'un homme; ses épaules sont arrondies, et son regard, bien qu'il sourie, a quelque chose de bestial, d'âpre et d'inhumain. Voilà pour le mâle. Quant à la femelle, c'est une cavale superbe, semblable à celles qu'on voit en Thessalie, indomptées et farouches. Mais le haut du corps est celui d'une femme admirablement belle. Les oreilles seules font excep-

tion : elles ressemblent à celles des Satyres. L'art du peintre éclate dans la manière dont il a su fondre et assembler en un seul tout ces éléments disparates. Les deux parties du corps s'unissent par une transition si douce et si bien ménagée, que l'œil ne peut saisir le passage de l'une à l'autre. Les petits ont à la fois quelque chose d'enfantin et de sauvage ; leur faiblesse même est déjà redoutable et ce qui m'a vivement frappé, c'est de voir comment la naïveté de leur âge se peint dans la façon dont ils regardent le lionceau, tout en continuant de téter et en se serrant étroitement contre leur mère. »

Lucien a adopté la même manière pour décrire le tableau d'Aétion, son contemporain, *sur le mariage d'Alexandre et de Roxane* (*Hérodote*, 5). La description est pleine de traits finement *vus*. La jeune femme, assise sur la couche nuptiale, « baisse les yeux n'osant regarder Alexandre qui est debout devant elle ». « Le roi tient une couronne qu'il présente à sa jeune épouse ». « Les Amours souriants » qui animent la scène sont dessinés avec souplesse, spécialement celui qui « enlève le voile répandu sur le visage de Roxane et le découvre aux yeux de son époux. » Non moins bien saisies sont les attitudes d'autres Amours placés de l'autre côté du tableau : « Ils jouent avec les armes d'Alexandre : deux d'entre eux portent la lance, imitant les porte-faix qui marchent courbés sous le poids d'une poutre ; deux autres en ont fait asseoir un troisième dans le bouclier, comme un roi dans son char, et ils le traînent par des courroies ; un dernier s'est glissé dans la cuirasse qui est jetée à terre, et là, il se tient en embuscade pour faire peur aux autres, quand ils passeront. »

Ces deux transpositions nous montrent l'orateur attentif à produire, par le moyen des mots, les effets que l'art obtient par l'intermédiaire des lignes, des couleurs, des oppositions d'ombre et de lumière. Il s'ingénie à modeler par la parole, des formes, des poses, à suggérer une *vision*. Il n'a pas eu ailleurs au même degré, en entreprenant l'ecphrasis de tableaux, la préoccupation du détail plastique.

Ordinairement, en effet, il se contente d'indications plus sobres et plus rigides : il esquisse plutôt qu'il ne peint.

La plus ample de ces descriptions où l'écrivain s'en tient presque uniquement à l'essentiel est celle du tableau de la *Délation*, dans le traité *Non temere credendum esse delationi*(5). La toile est d'Apelle et elle eut pour occasion une calomnie dont l'artiste avait été victime. « Sur la droite, écrit Lucien, un homme est assis : il porte de très longues oreilles, à peu près semblables à celles de Midas ; il tend la main à la Délation, qui s'avance de loin encore. A ses côtés se tiennent debout deux femmes : L'Ignorance et la Suspicion, ce me semble. De l'autre côté s'avance la Délation sous la forme d'une femme extraordinairement belle, le visage enflammé, hors d'elle, comme une personne transportée de rage et de colère. De la main gauche elle tient une torche ardente, de l'autre elle traîne par les cheveux un jeune homme qui tend les mains vers le ciel et prend les dieux à témoin. Elle est conduite par un homme livide et défiguré, au regard perçant, et pareil à ces malades desséchés par une longue maladie : c'est l'Envieux, on le devine aisément. Deux autres femmes accompagnent la Délation, l'encouragent, arrangent ses vêtements et s'occupent de sa parure. A ce que m'a raconté celui qui m'expliquait le tableau, l'une est la Fourberie, l'autre, la Perfidie. A distance, la suit une femme en grand deuil : celle-ci a un habit noir, déchiré en mille endroits et on la nomme la Repentance ; elle détourne la tête en pleurant, et regarde avec beaucoup de honte la Vérité qui s'avance vers elle. C'est ainsi qu'Apelle a exprimé par la peinture le danger qu'il avait couru. »

L'Ecphrasis de l'*Héraclès gaulois* revêt les mêmes caractères. Lucien a contemplé une représentation de ce dieu, au cours de son voyage dans l'Ouest : il la trouve étrange : En Gaule, dit-il, « Héraclès est un vieillard sur le déclin, chauve sur le devant de la tête. Les cheveux qui lui restent sont complètement blancs : il a la peau ridée et brûlée au point d'être très noire : tels sont les vieux travailleurs de la mer. On le prendrait pour Charon ou pour quelque Japhet

habitant le Tartare, en un mot, pour tout autre qu'Héraclès. Mais, tel qu'il est, il a néanmoins l'équipement d'Héraclès : il est revêtu de la peau de lion, il tient la massue dans sa main droite et porte un carquois suspendu à son côté. Sa main gauche présente un arc tendu. Enfin c'est Héraclès tout entier... Cet Héraclès vieillard attire à lui une grande foule d'hommes, tous attachés par les oreilles. Leurs liens sont des chaînes légères faites d'or et d'ambre, semblables à de magnifiques colliers. Malgré la faiblesse de leurs chaînes, ces captifs ne veulent point s'enfuir, alors qu'ils le pourraient aisément, et, loin de résister, de raidir les pieds, de se renverser dans un sens opposé à la conduite, ils suivent radieux et contents, louent leur guide, empressés tous, et, en voulant le devancer, relâchent leur chaîne. Il semble qu'ils seraient fâchés d'être délivrés. Ce qui me parut, ici, le plus étrange, je n'hésiterai pas à le dire, c'est que, ne sachant où attacher le bout des chaînes, puisque la main droite d'Héraclès tient déjà la massue et la gauche l'arc, le peintre a percé le bout de la langue du dieu et les a fait attirer par elle : Le dieu est tourné vers eux, souriant » (*Hercules*, 1-2-3).

Des termes poétiques comme λαιᾶς et la grâce travaillée de quelques phrases attestent malgré tout, dans cette description, l'intention sophistique. Une aussi grande sobriété de touche, à laquelle s'additionne cependant un peu de mièvrerie littéraire mêlée à un grain d'ironie piquante, signale l'Ecphrasis du tableau, *Héraclès en Lydie*. Elle tient en quelques lignes et sous forme d'allusion générale. Le tour en est suffisamment évocateur et la phrase, avant le trait comique final, paraît assez étudiée : « Tu as vu, écrit Lucien à son correspondant, tu as vu sans doute Héraclès peint en esclave d'Omphale et ces deux personnages revêtus d'habits tout à fait extraordinaires : la reine couverte de la peau de lion, tenant la massue dans sa main, comme si elle était Héraclès, et le héros habillé d'une tunique couleur de safran et d'un manteau de pourpre, filant de la laine et recevant d'Omphale des coups de sandale. » Ce morceau aux oppositions crûment antithétiques coupe les premières pages du *Quomodo Historia sit*

scribenda (10) comme la contribution payée par le sophiste à l'historien.

Un passage du *Toxaris* (6) est spécialement curieux, parce qu'il juxtapose, en fait de descriptions de tableaux, la description concise et seulement indiquée à la description plastique et développée : Toxaris parle à Mnésippe de peintures murales anciennes, destinées à perpétuer, dans l'enceinte intérieure d'un temple scythe, le souvenir de l'amitié des héros Oreste et Pylade. Le début de son discours prend l'allure d'une nomenclature : « On voit, dit-il, Oreste naviguer avec son ami. On voit ensuite le vaisseau détruit parmi les écueils, Oreste appréhendé et préparé pour le sacrifice : Iphygénie va les immoler. En face, sur l'autre muraille, Oreste est peint ayant rompu ses chaînes et tuant Thoas et beaucoup d'autres Scythes. Enfin les amis se rembarquent avec Iphygénie et la déesse. »

La raison de cette apparente sécheresse est très claire. Décrire tous les tableaux que le temple scythe renferme, n'est pas le but que se propose Toxaris. Il les signale d'un trait à l'imagination de Mnésippe simplement pour annoncer et expliquer la dernière composition, la seule qui réponde à ses intentions et qu'il désire détailler. Mais quand Lucien tient cette dernière fresque, on sent que le sophiste se réveille en lui, lui apprête une palette, et lui choisit ses mots. Toxaris continue donc. « Les Scythes en vain, dit-il, portent la main sur le vaisseau qui vogue déjà ; en vain, ils se suspendent aux gouvernails et s'efforcent d'y monter : ils n'y parviennent pas et, blessés, ou craignant de l'être, ils regagnent, en nageant, la terre. C'est ici surtout qu'on peut voir quelle tendresse se montrèrent l'un à l'autre Oreste et Pylade, dans cette lutte contre les Scythes. Le peintre les a représentés l'un et l'autre négligeant les ennemis acharnés contre leur propre vie pour repousser ceux qui attaquent leur ami. Chacun cherche à s'avancer au-devant des traits lancés à son ami et compte pour rien la mort, s'il le sauve et lui dérobe les coups portés contre lui, en s'y présentant lui-même. » L'Ecphrasis maintenant a toute l'ampleur, et la

subtilité que le genre réclame. Le narrateur a si bien confondu ses moyens avec ceux de la peinture que Mnésippe rend à son talent cette justice (8) : « Je ne te savais pas aussi *bon peintre*, tu m'as *fait voir réellement* (ἐναργῶς ἐπέδειξας) les tableaux de l'Oresteiôn, le combat, les blessures... »

Nous relevons encore, en cette partie des œuvres de Lucien, deux descriptions de monuments funèbres. Elles sont très courtes. Le *Scythe ou le Proxène* (2) nous offre précisément celle du tombeau de ce même Toxaris : elle contient une phrase d'un certain modelé. La tombe est surmontée « d'une colonne sur laquelle (est) sculpté un Scythe vêtu d'une longue robe, tenant un arc tendu, de la main gauche, et, de l'autre, un livre, autant qu'on en peut juger. » L'autre monument est décrit vers la fin des *Dipsades* (6) : « Je faisais route le long de la grande Syrte,... raconte un ami à Lucien, lorsque je rencontrai sur le bord du rivage, un tombeau baigné par les flots. Dessus se dressait une stèle montrant comment avait péri le mort. On y voit sculpté un homme tel qu'on peint Tantale, debout dans un lac et puisant de l'eau pour en boire sans doute; une bête, la dipsade, est comme enracinée dans son pied et se roule autour de lui. Des femmes porteuses d'eau, en grand nombre ensemble, versent cette eau sur le malheureux... » Ici, la ligne est précise, le coin vif. Le rhéteur a voulu rendre la netteté et la dureté des contours de la pierre.

Le *Phalaris prior* (11) se recommande par une ecphrasis d'objet d'art, d'un caractère particulier. C'est la description du fameux taureau de bronze, dit de Phalaris. L'écrivain ne s'y attache pas, comme précédemment, à traduire en détail, par la magie des sons, des attitudes, des mouvements, à interpréter longuement une pose, arrondir des formes. Il ne veut que marquer vivement, d'un stylet sûr et fort, l'expression de vie, le réalisme exact qui se dégage du bloc d'airain, et un mot bien frappé lui suffit. « L'animal, prononce le rhéteur, est très beau à voir et modelé sur le type le plus parfait : il ne lui manque que de se mouvoir et de mugir *pour qu'on le croie vivant.* » — Réminiscence directe des artifices de rhé-

torique employés par l'Alexandrinisme et la poésie contemporaine pour représenter verbalement les chefs-d'œuvre des sculpteurs animaliers, — notamment la *vache* de Myron (1), — et dont l'écrivain attend une *vision* vigoureuse, inattendue, brusque et décisive, ce procédé ressortit indubitablement à la sophistique si encline à utiliser les recettes des poètes.

Décrire un *combat* devint une occupation digne d'un sophiste expert. Quant à Lucien, il demande en termes exprès que l'histoire se rende tributaire de la poésie et s'imprègne de son esprit, lorsqu'elle entreprend de peindre des armées rangées en bataille et des combats : ἡ ... γνώμη ... προσαπτέσθω τι καὶ ποιητικῆς, ... καὶ μάλισθ' ὁπόταν παρατάξεσι καὶ μάχαις καὶ ναυμαχίαις συμπλέκηται (2). C'est une conception passablement artificielle du genre et qui en fait un morceau d'épopée en prose, un thème à belles images et à littérature et y installe par conséquent, comme de plein droit, l'élément sophistique. On ne s'étonnera donc pas que, rhéteur, Lucien ait considéré comme un exercice propre à beaux effets les descriptions d'une manœuvre guerrière. Sans doute, la lutte de Dionysos contre les Indiens, dans le *Bacchus*, ne saurait passer pour une bataille. Mais au rebours, le *Zeuxis* semble bien nous offrir une *ecphrasis* de combat. Il s'agit d'un engagement entre les troupes galates et celles d'Antiochus, où ce roi dut la victoire à l'entrée en scène habilement ménagée de seize éléphants. Le sophiste dénombre, en connaisseur, les unités de l'armée galate : « une phalange épaisse et serrée, protégée par un front de vingt-quatre hommes de profondeur, tous revêtus de cuirasses et pesamment armés, vingt mille hommes de cavalerie à chaque aile, au centre quatre-vingts chars munis de faux, tirés par quatre chevaux, et pareil nombre de chars attelés de deux coursiers. » Les faibles corps du roi sont incapables de résister à une semblable masse. Mais, quand on en vient aux mains, brusquement, quatre éléphants sont lancés contre chaque division de cavalerie ennemie et huit contre les chars meurtriers : aussitôt

(1) Cf. *Anthologie*, Ed. Hachette, *Epigram. descript.* I, pp. 359-361.
(2) *De la manière d'écrire l'Histoire*, 45.

les chances de succès tournent : « Les Galates et leurs chevaux qui n'avaient point vu encore d'éléphants furent si effrayés de ce spectacle inattendu que, bien que les bêtes fussent encore loin, au seul bruit de leur barrit, à la vue de leurs défenses, d'un éclat d'autant plus brillant qu'il était relevé par la couleur noire de tout leur corps, à la vue de leurs trompes levées en l'air comme pour saisir, avant qu'un trait leur fût parvenu, ils s'esquivèrent et s'enfuirent en complet désordre. Les fantassins se percèrent réciproquement de leurs lances et furent foulés aux pieds par la cavalerie, qui, comme elle était, tomba sur eux ; les chars se tournant eux aussi contre leur propre parti, sont emportés, non sans effusion de sang, à travers les rangs ; mais, selon le mot d'Homère,

..... les chars étaient culbutés avec fracas.

Les chevaux, une fois épouvantés par les éléphants, s'écartent de la route droite, renversent leurs conducteurs, traînent, heurtent bruyamment les chars vides, coupant, par Zeus, et tranchant de leurs faux les soldats tombés. Et beaucoup tombaient, dans cet immense désordre ! Les éléphants les poursuivaient, les écrasant, les lançant en l'air avec leur trompe, les saisissant et les transperçant de leurs défenses : enfin, ces animaux donnent à Antiochus la victoire. » (*Zeuxis*, 10.)

Cette tirade est un morceau de bravoure, on ne saurait le nier : elle vient après la description du tableau représentant la Centauresse et ses petits et fait avec elle à peu près tous les frais du *Zeuxis*.

Pour le pinceau raffiné d'un asiatique, c'est un motif bien attirant que la description de déesses et de dieux parés de toutes les grâces par l'imagination des poètes. Comme Lucien n'a pas de peine à trouver des mots languides pour peindre la beauté efféminée et fleurie de Dionysos. Le dieu part en guerre, accompagné des Bacchantes, « bataillons de femmes insensées et furibondes, couronnées de lierre, revêtues de nébrides. » Les Satyres le suivent. « Il est traîné sur un char attelé de panthères. Il n'a point de barbe. Ses joues ne

sont pas même ombrées d'un léger duvet. Son front, qui porte des cornes, est couronné de grappes de raisin. Sa chevelure est ceinte d'un bandeau; il a une robe de pourpre et des chaussures d'or (2). »

La pièce a les airs recherchés d'une guirlande, et l'affectation s'y reconnaît à l'allure fébrile des phrases coupées d'asyndétons.

Enfin, Lucien s'efforce de peindre aux yeux des personnages de pure imagination. Ainsi, dans le *Songe*, sont décrites des divinités allégoriques, contemplées en un rêve tout littéraire. Là, le sophiste fait de la *transposition poétique*, pastiche, d'une manière reconnaissable, la tragédie et le fameux songe d'Atossa. (*Les Perses*, v. 181 et *seq.*) Néanmoins, il adapte Eschyle à son cas particulier : durant son sommeil, deux femmes, la Sculpture et la Science, se sont disputé sa personne. Il en trace le portrait (6) : « La première avait l'air d'un ouvrier, des façons d'homme : la chevelure en désordre, les mains calleuses, le vêtement retroussé jusqu'à la ceinture et plein de poussière de marbre, elle était telle que mon oncle, lorsqu'il taillait ses pierres. La seconde, d'un très beau visage, avait un maintien noble; son manteau flottait avec grâce. »

En parcourant les œuvres de Lucien qui relèvent de la Rhétorique, nous ne nous sommes arrêtés qu'aux descriptions qui se présentaient à titre de morceau détaché dans un ensemble. Elles y forment un des meilleurs appoints de la sophistique, par leur caractère de recherche plastique, poétique et verbale. Toutefois, ici encore, le bon sens natif de l'auteur l'a gardé de certains excès. Il est vrai que quelques-uns de ces écrits datent d'une époque où la pratique de la satire avait joué son rôle assainissant sur l'esprit du rhéteur. L'afféterie est, en tout cas, moindre chez lui que chez les sophistes postérieurs, comme on le verrait, si l'on comparait sa méthode descriptive à celle de Philostrate, par exemple. Quand il lui arrive d'être précieux, il ne tombe jamais dans le galimatias.

Mais, Lucien rhéteur ne s'est pas borné à illustrer certaines de ses compositions de fragments ecphrastiques : il a traité l'Ecphrasis en grand et pour elle-même, il en a fait l'objet d'ouvrages complets qu'il convenait que nous étudiions à part.

CHAPITRE IV

L'Ecphrasis chez Lucien dans les écrits de Rhétorique.

II. — Les ouvrages descriptifs.

Sous la forme d'*éloges*, la *Salle*, l'*Hippias*, le dialogue des *Portraits*, pièces d'apparat brillantes, constituent, au fond, des Ecphrasis de longue haleine. Ils ont pour but de peindre, les premiers, des objets, le dernier, une personne remarquable par sa beauté, de manière à en donner à l'auditeur une *vision* analogue à celle qu'en a le rhéteur, c'est-à-dire *hyperbolique*.

I

La *Salle* est une ἐπίδειξις. Ce discours a dû, ce semble, être prononcé à la louange d'un monument réel dont peut-être il saluait l'inauguration. Le sophiste y passe en revue les différentes parties de l'édifice. Il y fait la description, — en la subordonnant au panégyrique, — d'un objet d'art, et c'est en ce sens que la déclamation nous intéresse.

Le discours comprend deux paragraphes. Lucien d'abord montre combien le local est favorable à l'orateur qui y porte la parole. Ensuite, accomplissant une véritable pirouette d'acrobate, à l'aide d'une sorte de fiction, il s'efforce au contraire d'établir que la beauté de l'appartement nuira nécessairement au conférencier, en détournant l'attention de l'auditeur. A la faveur de cette disposition antithétique qui introduit dans le discours de la souplesse et de la variété, nous voyons se dérouler, en une esquisse fugitive, éclatante,

relevée de comparaisons, de métaphores, d'allusions, l'ecphrasis de la *Salle*.

Le sophiste caractérise en premier lieu l'impression générale. Le monument respire un air de splendeur, de tranquillité, de commodité. Il offre aux sens un plus magnifique spectacle que « le platane d'or du roi de Perse. » Étranger au luxe excessif d'une richesse barbare, son charme est composé de mille riens artistiques qui plaisent au goût d'un connaisseur instruit : justesse des proportions, élégance des formes. Sa situation est avantageuse : il est tourné vers la partie du jour la plus pure, vers l'orient, comme les temples bâtis par les Anciens. Le soleil y plonge ses rayons dès l'aurore et le baigne de la plus vive lumière. L'ordonnance en est remarquable, « la longueur y répond à la largeur, l'élévation à l'une et à l'autre : rien n'intercepte la vue et les fenêtres y sont tournées vers les coins du ciel. »

De l'ensemble le panégyriste descend aux parties. Il examine successivement les plafonds, le faîte, les murailles de l'édifice.

1° Les plafonds. — Leur ornementation n'offre rien de superflu ni rien de répréhensible. Le décorateur y a distribué l'or, en sachant se tenir, avec un tact appréciable, à égale distance d'une profusion pléthorique et d'une parcimonie mesquine. Une comparaison doit donner une idée de cette mesure : ces plafonds ne sont point parés avec la magnificence luxueuse et crue d'une « courtisane », qui cherche « par un charme étranger » à suppléer aux attraits qui lui manquent; ils imitent la sobriété d'ajustement d'une femme sage et modeste, qui ne recourt au décorum extérieur que pour mettre en relief sa grâce naturelle. Celle-ci en effet se contente « de quelques bijoux : un collier mince autour du cou, une bague légère au doigt, des pendants aux oreilles, une agrafe, une bandelette qui arrête sa chevelure flottante, sans ajouter à ses attraits d'autre parure que celle que la pourpre ajoute à un vêtement (7). » Une autre comparaison renforce la précédente : « La voûte ou plutôt la *tête* de cette maison a le visage aimable par lui-même, il n'est orné par

l'or que comme le ciel durant la nuit est illuminé par les astres, de distance en distance, et brille, par intervalles, de fleurs de feu (8). » Un dernier avantage qui n'est pas négligeable : « Quand la lumière tombe sur cette voûte, la touche et se mêle à l'or, ces feux s'unissent, répandent partout leur splendeur, et une coloration plus riche flotte dans l'air (8). »

2° Le faîte. — Homère seul saurait le célébrer dignement en l'appelant comme la chambre nuptiale d'Hélène « dôme élevé », ou, comme l'Olympe, « resplendissant (9). »

3° Les murailles. — Elles sont couvertes de *peintures*, que le déclamateur déclare comparables, pour la richesse des couleurs, la netteté, la perfection, la vérité du dessin « à un spectacle de printemps, à une prairie émaillée de fleurs. » Et, comme si la pointe n'était pas suffisamment poussée, le sophiste ajoute : la seule différence, c'est que les fleurs du printemps naturel « tombent, se flétrissent, perdent leur fraîcheur et leur beauté, au lieu qu'ici le printemps est éternel, la prairie ne se flétrit pas et les fleurs sont immortelles (9). »

L'orateur s'arrête sur ces indications imprécises. Va-t-il donc manquer une aussi belle occasion de trousser quelques ecphrasis de tableaux ? Non pas. Seulement il les réserve pour le second paragraphe ; — et, la façon dont il amène ce second paragraphe est le fin du fin. Il a soutenu jusqu'à présent que la beauté de la salle stimulera le conférencier et le poussera à montrer toute l'ampleur de son talent, comme le voisinage d'un gazon resplendissant porte le paon à déployer toute la splendeur de ses plumes. Il entrevoit un autre côté des choses : l'ornementation si parfaite de la salle absorbera l'attention du public au détriment du causeur. Ce nouveau thème sert encore à l'éloge de l'appartement et Lucien laisse à une Voix qui s'élevait en lui, pendant qu'il parlait, le soin de le développer.

La Voix intérieure célèbre alors, de manière plus ample, les *fresques murales*. L'utile s'y mêle à l'agréable : elles instruisent en même temps qu'elles plaisent. Malgré la difficulté de l'entreprise de vouloir « sans perspective, sans toile »

rivaliser avec la peinture, la Voix essaiera de décrire les tableaux qui décorent l'édifice. Suit une galerie d'ecphrasis que nous avons négligées, dans le chapitre précédent, parce qu'elles font partie intégrante de la description de la *Salle*. Le sophiste adopte un ordre naturel. Il étudie la décoration murale, en commençant par la droite. Dans cet ordre, le premier tableau représente la légende de Persée et Andromède, — les scènes que J.-M. de Hérédia a immortalisées dans ses *Trophées*. — Sujet : « Persée tue le monstre auquel Andromède est exposée et la délivre de ses chaînes ; bientôt il l'épousera et l'emmènera. » Commentaire : « L'artiste, en un espace étroit, a exprimé une foule de passions différentes, la pudeur et la crainte de la jeune fille, le courage que l'amour inspire au héros, l'aspect effrayant du monstre hérissé de dards et qui ouvre une gueule menaçante. Persée, de la main gauche, lui montre la Gorgone, et de la droite il l'atteint de son épée. Toute la partie du monstre qui a vu Méduse est déjà de pierre et ce qui reste vivant est entaillé par le glaive recourbé » (22).

Après ce tableau vient une composition inspirée de Sophocle et d'Euripide : la punition du meurtre d'Agamemnon par Oreste et Pylade. Alors qu'on les croyait morts tous les deux, les deux amis pénètrent dans le palais royal de Mycènes et tuent Egisthe. « Clytemnestre a déjà succombé ; sur une couche, son corps, à moitié nu, gît. Tous les serviteurs, frappés d'effroi devant ce crime, ou bien poussent des cris, ou bien cherchent autour d'eux par où s'enfuir » (23).

La grâce succède à l'horreur tragique et maintenant nous sommes en face d'une scène d'églogue : « Branchos, assis sur une pierre, tend un lièvre à son chien et s'amuse avec lui : celui-ci a l'air de s'élancer en haut vers la bête : Apollon est là qui sourit et s'égaie à la fois et des jeux de l'enfant et de l'effort du chien. »

Trois autres fresques à sujets mythologiques sont ensuite rapidement indiquées : la fin de la légende de Persée, Héphaistos poursuivant Athéna, Orion aveugle, porté sur les épaules de Cédalion, et guéri par le Soleil. Elles nous con-

duisent devant une réplique de l'*Odyssée* expliquée plus longuement : Sur ce tableau on voit Ulysse contrefaire le dément pour ne pas accompagner les Atrides dans leur expédition : « Les ambassadeurs (des rois) sont là qui l'appellent. Sa feinte a tous les caractères de la vraisemblance : son char, le ridicule de l'attelage, la folie de ses actes. Mais il est pris à l'occasion de son enfant. Palamède, fils de Nauplias, devinant la ruse, saisit Télémaque et menace de l'égorger. Il tient son épée par la poignée et oppose à une folie feinte, une fureur simulée. La crainte qu'Ulysse éprouve à cette vue le rappelle à son bon sens : il se montre père et cesse son jeu » (30).

Médée forme le sujet du tableau final : « Elle est peinte brûlée de jalousie. Elle jette un regard sombre sur ses deux enfants et médite quelque atroce dessein. Elle a déjà son épée : les deux petits infortunés sont devant elle et rient, sans soupçonner rien de ce qui les menace, et bien qu'ils voient l'épée dans ses mains » (31).

Parmi les œuvres d'art que réunit la décoration intérieure de la *Salle*, figure un temple d'Athèna : il est placé contre la muraille centrale, en face de la porte : « la déesse est de marbre blanc ; elle n'a point le costume guerrier, mais celui qui conviendrait à une déesse belliqueuse qui préside à la paix » (26).

A travers les hyperboles de l'Enkomion, et crevant de place en place de ses arêtes vives l'amas des figures et les efflorescences touffues du style, surgit le monument dont Lucien atteste la beauté. Pour une grande part, celle-ci résulte de la disposition harmonieuse de lignes architecturales : l'auditeur a vu et voit ces lignes. Le rôle du sophiste a été, non de les *faire voir*, mais de les faire *mieux* voir. Il est tout naturel qu'il ait été sobre de renseignements techniques et se soit efforcé d'expliquer la perfection de l'ouvrage, au moyen de comparaisons pittoresques. Les représentations artistiques qui colorent intérieurement le local, l'auditeur les a également sous les yeux et l'orateur ne peut aussi que lui apprendre à les *voir mieux*, ce qui explique la sécheresse relative de leur description. Toutefois, surtout pour la partie

décorative, les détails visuels et suggestifs ne manquent pas, et l'on peut dire que le sophiste, en prononçant l'éloge de la *Salle*, s'est proposé d'édifier en même temps, à l'aide des mots, dans l'imagination de son public, une *construction* littéraire, parallèle au monument célébré et destinée à en donner une vision plus artistique que la vision réelle.

II

L'*Hippias*, comme la *Salle*, est l'Éloge d'un monument. Le monument ici est un *Bain*. Il a été construit par l'architecte Hippias, artiste remarquable entre tous les mécaniciens, les géomètres, les harmonistes et les musiciens, au point que « ses prédécesseurs, à l'envi de lui, n'ont été que des enfants. »

L'édifice se fait admirer pour sa grandeur, sa situation, l'élégance de ses proportions et l'intelligence avec laquelle la lumière y est ménagée. On y accède par un portique aux degrés larges et commodes qui aboutit à un vaste vestibule destiné aux valets. Ayant indiqué l'affectation de quelques appartements voisins de ce vestibule, le sophiste attire l'attention de son auditoire sur « une salle immense, très haute, éclatante de lumière, dans laquelle se trouvent trois piscines d'eau froide. Cette salle est ornée de pierre de Laconie et elle contient deux statues de marbre blanc, sculptures antiques, l'une de la Santé, l'autre d'Asklépios » (5).

Une étuve « de forme ovale » conduit dans une autre pièce « qui a deux entrées placées l'une en face de l'autre et décorées de marbre de Phrygie. » Diverses chambres ont un très bel aspect. Celle-ci « brille de marbre phrygien jusqu'au plafond »; celle-là « est revêtue de plaques jointes ensemble de marbre de Numidie; » une troisième, la chambre intérieure, « est splendide; elle est remplie de beaucoup de lumière et *comme fleurie de pourpre.* »

Lucien nous renseigne sur le dispositif, l'étendue, le contenu des dernières pièces du bâtiment. Puis, il formule, au sujet du chef-d'œuvre d'Hippias, ce jugement d'ensemble : « Toutes les salles sont élevées, leur largeur est propor-

tionnée à leur longueur, et partout la Grâce et Aphrodite fleurissent, car, selon le beau mot de Pindare, lorsqu'on construit un ouvrage, il faut lui donner un visage brillant. Cette condition est ici réalisée, par suite principalement de la distribution ingénieuse de la lumière et des fenêtres. Hippias, cet artiste véritablement savant, a su tourner vers le Borée la chambre aux eaux froides, sans toutefois la priver de l'air du midi; et les chambres qui ont besoin de beaucoup de chaleur il les a exposées au Notos, à l'Euros et au Zéphyr (7). »

Somme toute, la description du Bain d'Hippias se réduit à des renseignements d'une tenue un peu prosaïque, plus proches de l'aridité d'un inventaire notarial que d'une description artistique. Les observations propres à éveiller la notion de confort et d'ampleur sont moins rares que les observations plastiques ou pittoresques. Et néanmoins, le sophiste *parle aux yeux*. Au fur et à mesure qu'il déclame, on *voit* se dérouler devant soi ces grands espaces géométraux méthodiquement parcourus, vibrants de lumière claire et sereine, — de lumière grecque, — prolongeant dans les trois sens des lignes d'un rythme sévère, d'une harmonie majestueuse dont la forme circulaire des bassins rompt seule la raideur. Lucien aussi a su évoquer, de place en place, par des indications d'origine, les colorations blanches, vertes, ou purpurines des marbres, sculpter, d'un mot précis, des statues appariées à l'austérité générale des lignes. — Toute sobre qu'elle est, cette description n'en est pas moins très ecphrastique; disons mieux, elle l'est d'autant plus qu'elle est plus sobre. Le détail simple et net y est le plus évocateur et nous autres même, Français du XX[e] siècle, à la lire, nous imaginons assez nettement l'édifice vanté par le rhéteur gréco-romain.

III

Le dialogue des *Portraits* quitte l'Ecphrasis d'œuvres d'art et entreprend de peindre un type achevé de beauté *humaine :* Panthéa de Smyrne, la maîtresse de l'empereur Lucius Vérus. Mais, de même que pour rendre compte de la *décoration*

d'une salle de conférences le rhéteur a pris ses termes de comparaison dans la *nature*, de même et inversement, pour rendre compte des grâces *naturelles* d'une personne, il va demander du secours aux productions les plus pures du génie *artistique*. La description se subordonne encore au panégyrique. Nous n'apercevrons donc la physionomie physique et morale de Panthéa qu'à travers le prisme irisant d'images éclatantes et recherchées.

Le dialogue comporte deux parties : dans l'une, Lycinos (ou Lucien) de passage à *Smyrne* donne à un habitant de la ville, Philostrate, le signalement d'une belle inconnue qu'il a rencontrée : dans l'autre, Philostrate, qui reconnaît le signalement pour celui de Panthéa, vante à Lycinos les qualités intellectuelles de la célèbre courtisane.

1° Portrait physique. — La Sculpture et la Statuaire sont chargées d'en fournir les lignes, les contours, le dessin. A cette intention, l'Aphrodite de Cnide, chef-d'œuvre de Praxitèle, l'Aphrodite des Jardins d'Athènes, un des plus parfaits travaux d'Alcamène, la Sosandra de Calamis, la Lemnienne et la belle Amazone de Phidias donneront « ce qu'elles ont de plus fini ». Le Discours s'emparera de ces divers éléments, les fondra, les disposera dans les proportions les plus exactes, en prenant garde que la variété ne nuise à l'ensemble. Ce premier tracé fournira les *formes* et les *traits* : « Notre Discours, dit Lycinos à Polystrate, va te mettre sous les yeux l'image qu'il prétend créer à l'aide d'emprunts. Voici d'abord la tête : c'est celle de l'Aphrodite Cnidienne... Que la chevelure et le front et la ligne si pure des sourcils restent ce que Praxitèle les a faits; que rien non plus ne soit changé à cette langueur du regard qu'il a su associer à un air de joie. Quant aux pommettes des joues et à la partie antérieure du visage, c'est la statue des jardins, œuvre d'Alcamène, qui nous servira de modèle; empruntons-lui aussi les mains, l'attache élégante des poignets et la souplesse des doigts finement amincis à l'extrémité. Le contour général du visage, la délicatesse des joues; l'heureuse proportion du nez, nous les demanderons à la statue des Lem-

niens, œuvre de Phidias. Le même artiste nous donnera la commissure des lèvres et le cou : nous les prendrons à son Amazone. Calamis enfin et sa Sosandra lui prêteront une dignité modeste, et elle aura comme cette statue un sourire sérieux et à peine sensible. Ce sera d'elle encore qu'elle tiendra la grâce décente dans la manière de se draper (1). La seule différence c'est que celle-ci aura la tête découverte. Sa taille sera celle de l'Aphrodite de Cnide (6). »

A la peinture il appartiendra de révéler les teintes et les carnations; et les artistes qui se sont le plus distingués par la *science du coloris*, Polygnote, Euphranor, Apelle, Aétion se partageront l'attrayante besogne : « Qu'Euphranor colore la chevelure comme il a peint celle de son Héra; Que Polygnote souligne la fierté des sourcils et mette une rougeur délicate sur ses joues comme il l'a fait pour sa Cassandra, dans la *Lesché* de Delphes; Qu'il rende aussi l'extrême légèreté des tissus qui composent son vêtement de manière qu'indiquant le modelé là où il le faut, ils flottent ailleurs au gré du vent. Quant au reste du corps, qu'Apelle l'exprime principalement sur le modèle de sa Pankasté, tempérant la blancheur par les teintes de la santé. Qu'Aétion enfin lui fasse les lèvres de sa Roxane (7). »

Pour certaines colorations, l'expression générale et la mise au point définitive, les meilleurs descriptifs parmi les poètes prêteront aux artistes leur concours : « Nous pouvons, dit Lycinos, en présence même d'Euphranor et d'Apelle accueillir Homère comme le meilleur des peintres. Demandons-lui donc cette couleur qu'il a mise sur les cuisses de Ménélas, en les comparant à de l'ivoire légèrement empourpré, et que ce soit celle du corps tout entier. C'est lui qui peindra les yeux et il les fera grands. Le poète de Thèbes viendra en aide à celui-ci pour lui donner des paupières de violette. Puis Homère la fera sourire aimablement, représentera ses bras blancs et ses doigts de rose (8). »

Après ce portrait, où tant de suggestions d'art successives s'entassent et finissent par déterminer un empâtement de

(1) Traduction de M. Croiset, *op. cit.*, pp. 273-274.

traits et de couleurs peu propre à évoquer une figure précise, Lycinos s'emploie à tracer « du miracle de beauté qui surpasse toutes les grâces humaines » une description plus directe, plus immédiate. Il place son modèle dans une pose du plus délicat effet, et il dérobe à la joaillerie de ses jolis vocables pour relever l'éclat et le relief des dents et des lèvres de son héroïne : « Elle avait aux mains un livre à demi roulé dont elle paraissait avoir lu une partie et lire maintenant l'autre. Tout en marchant, elle s'entretenait avec une personne de sa suite, je ne sais de quoi, car elle ne parlait pas assez fort pour être entendue. Cependant elle souriait en montrant ses dents dont je ne saurais te dire la blancheur, l'égalité, la symétrie. As-tu quelquefois vu un collier magnifique, composé de perles très brillantes et de même grandeur ? C'est ainsi qu'elles étaient naturellement rangées. Elles recevaient surtout de la beauté, du rouge des lèvres. Elles paraissaient semblables à l'ivoire poli dont parle Homère... elles avaient toutes l'*isotimie*, la même couleur, les mêmes dimensions » (9).

A la magnificence de cet éloge, Polystrate a vite fait de reconnaître le portrait de Panthéa. Il s'efforce de le compléter en apportant sur la personne physique de sa belle compatriote des détails d'un ordre moins plastique : il en appelle à la poésie, à l'harmonie, à la mélodie pour éveiller dans l'esprit de Lycinos un écho des charmes de sa voix, de son chant, de son langage, puis il s'extasie sur ses qualités intellectuelles et morales.

2° Portrait moral. — Nous disons bien *portrait*, — et c'est en ce sens que cette page de Lucien trouve sa place dans ce chapitre. Polystrate en effet se propose moins de parler à l'esprit qu'à l'imagination, moins de provoquer un éveil d'idées qu'une éclosion de *sensations visuelles*, picturales, poétiques. Avantages de l'intelligence ou vertus du cœur sont pour lui objets d'art qu'il s'agit de représenter par des notions *concrètes*. A tout moment le portraitiste se métamorphosera en sculpteur : ὡς μηδὲ κατὰ τοῦτο ἀπολιποίμεθα τῆς σῆς πλαστικῆς (16); en dessinateur, en peintre : γεγράφθω (16), -

τῆς γραφῆς ; il cherchera des couleurs : ἐπικεχρῶσθαι (16), des teintes : καταβαφεῖσα (16). Les écrivains qu'il convoquera et priera de raconter les qualités morales de Panthéa seront par lui appelés des *peintres* : γραφεῖς (17). Il n'est donc pas, en l'occurrence, question d'un croquis abstrait, purement intellectuel comme ce qu'il représente : le « moral » devra être matériellement aperçu, sera livré en des images sensibles. Cette façon de faire cadre bien avec la définition de l'Ecphrasis. Il y a même là, pour le sophiste qui se targue de manier le pinceau d'une main sûre, comme une difficulté suprême, qui nécessitera pour être tournée le jeu des plus subtiles ressources de son talent.

Polystrate broie donc les couleurs et entreprend de fixer en divers tableaux les différents aspects de la beauté intérieure de Panthéa.

Un premier portrait de la Smyrniote va mettre en vedette sa culture. « L'instruction est assurément une belle chose, et surtout celle qui s'acquiert par l'étude : Formons-en une image aux contours variés, car je prétends ne pas te le céder dans l'art du modelage. Peignons-la possédant en bloc toutes les richesses de l'Hélicon et non pas comme Clio, Polymnie, Calliope et les autres Muses qui n'ont chacune qu'une espèce de connaissances. Elle aura toutes les leurs et en outre celles qui reviennent à Apollon et à Hermès... Et il ne suffira pas de colorer ce tableau d'une teinte légère ; il faut au contraire qu'il soit imprégné et jusqu'à saturation des matières colorantes (16). »

Une seconde toile (εἰκὼν γραπτέα) représente sa sagesse et sa pénétration d'esprit : « C'est ici, dit Philostrate, que nous aurons besoin de quantité de modèles, la plupart antiques, surtout de celui d'Ionie. Pour peintres et ouvriers nous choisirons, dans la circonstance, Eschine, ami de Socrate, et Socrate lui-même, les plus adroits de tous les artistes pour attraper la ressemblance... Nous prendrons Aspasie de Milet... comme digne modèle de sa pénétration d'esprit... Toutefois, entre l'une et l'autre, il y aura la même différence qu'entre une miniature et un tableau colossal (17). »

Philostrate n'estime pas superflu d'exécuter un troisième panneau (ἐπὶ πλατυτάτου πίνακος καταγεγραμμένη) (17) pour faire comprendre par l'imagination la supériorité et l'étendue extraordinaire de cette sagesse féminine. Il indique d'un dernier coup de pinceau les traits moraux qui sont ceux de son illustre compatriote : il évoque alors le souvenir des figures les plus pures de la Légende et de l'Histoire, Théano, femme d'Anthénor, Arété, Nausicaa, Pénélope, l'épouse d'Abradate. Le reste de sa description s'achève en un style plus proprement intellectuel, vidé d'images et de *visions* concrètes qui n'a plus rien des caractères ecphrastiques.

Cette préoccupation continuelle d'en appeler à l'*Art* pour rendre compte de la beauté *vivante*, d'établir des équivalences entre le premier et la nature, marque une expérience très étudiée de la technique sophistique en matière descriptive. Visiblement, dans cette ecphrasis, Lucien a sorti tous ses moyens. Toute sa virtuosité a été tendue en vue de produire une œuvre rare, digne du prince qu'il voulait flatter. Il y a réussi. Lucien rivalise avec les plus forts sophistes et les dépasse. Il est magnifique de préciosité, de subtilité : son métier est parfait. Disons qu'au point de vue du goût, de la mesure, le maître-rhéteur surpasse aussi ceux qui prirent comme lui, à l'Ecole, l'amour du voyant. C'est sa qualité : elle se retrouve partout. Admettons le système criard d'hyperboles qui est à la base des *Portraits*, nous chercherions en vain dans cette série de comparaisons forcées, les extravagances de style et le galimatias que les sophistes prenaient pour la perfection du langage. Et notons que Lucien se rend compte d'apporter un certain sens délicat de modération au milieu de toutes ces exagérations ; car il n'a écrit *la Défense des Portraits* que pour en faire la preuve (19). Il y considère en effet l'hyperbole comme une nécessité du panégyrique, et proteste qu'il a cherché à sauvegarder la libre action de sa raison, dans les limites de cette conception fausse.

Ces trois *éloges*, qui occupent une place spéciale parmi les ouvrages de rhétorique de Lucien, méritaient de notre part

une attention particulière. Dans la littérature purement contemporaine il n'est rien qui leur corresponde. Ils manifestent, chez le publiciste, le goût de l'Ecphrasis apprêtée, sous sa forme la plus ample. Ils mettent en vive lumière le penchant qu'il a reçu de l'École pour la langue colorée et plastique, l'expression du concret, les images visuelles. Nous allons lui retrouver ce goût de la couleur, dans l'une de ses compositions qui était encore du domaine de la Rhétorique, le roman des *Histoires Vraies*.

CHAPITRE V

L'Ecphrasis chez Lucien romancier.

Dès l'époque de Lucien, des sophistes s'étaient adonnés au Roman. On a conservé entre autres, de Dion Chrysostome « qui fut le plus philosophe d'entre les rhéteurs, comme le plus rhéteur d'entre les philosophes » un conte moral : *Le Chasseur* ou *Histoire Eubéenne*, « pastorale charmante » (1). C'est la sophistique qui plus tard aboutit à la bergerie célèbre de Longus, au *Théagène et Chariclée* d'Héliodore. Le roman grec en effet est conçu dans le genre artificiel et faux de la prose poétique où s'opérait cette fusion des deux styles si chère aux rhéteurs. La facture en est très étudiée et, gâtée par des subtilités et des fadaises, elle porte les caractères d décadence des productions sophistiques. Tantôt, il s'applique à suivre la réalité; tantôt, il s'attarde à des aventures mirifiques et invraisemblables, imitées de l'Epopée et de la Comédie Ancienne. Le souple talent de Lucien s'est engagé dans la voie du Roman. A défaut du *Lucius*, d'une authenticité trop contestée pour que nous fassions fond sur lui, nous en avons pour preuve les *Histoires Vraies*, où il a satisfait, sous le couvert de l'ironie, à la manière des autres romanciers, son inclination pour le pittoresque travaillé.

Les *Histoires Vraies* sont une fantasmagorie : il y aura donc toujours quelque chose d'imaginaire dans la donnée de leurs descriptions : toutefois, quelques-unes d'entre elles glissent assez volontiers, dans la trame du fantastique, des morceaux de nature.

En racontant une série d'aventures merveilleuses analogues

(1) A Chassang, *Étude sur le roman grec*, dans l'ouvrage intitulé : *Romans grecs*, Garnier frères, éditeurs.

à celles de Sindbad le marin, Lucien avait l'occasion de peindre des objets multiples. Il nous apprend lui-même qu'à son avis quelques-unes de ces peintures « ne sont pas trop indignes des Muses » τινα καὶ θεωρίαν οὐκ ἄμουσον ἐπιδείξεται (2). Il confesse ainsi que son ouvrage contient des passages descriptifs à la rédaction desquels il s'est notamment appliqué.

Lucien décrit des *personnages* fabuleux. Au nombre des peintures de cette espèce qui attestent de l'étude dans le style, figure le portrait des Vignes vivantes rencontrées par le narrateur au début de son voyage : « Plus loin, nous trouvons des vignes bien étranges. Ce qui en sortait du sol, était un tronc ligneux et épais ; mais par le haut c'étaient des femmes ayant à partir de la taille une beauté parfaite : c'est ainsi que nos peintres représentent Daphné métamorphosée en arbre au moment où Apollon l'atteint. A l'extrémité des doigts il leur poussait des rameaux chargés de grappes et leu tête était chevelue de vrilles, de feuillages, de grappes (I, 8). »

L'évocation est étrange, mais l'intention artistique y perce visiblement.

L'Ecphrasis de l'*Ile des Bienheureux* est assez remarquable, en ce sens qu'elle ne contient rien qui ne convînt à un coin de paysage terrestre et normal : « Nous étions auprès de (l'Ile). Un air merveilleux soufflait autour de nous parfumé d'une odeur douce et suave semblable à celle qu'exhale, suivant l'historien Hérodote, l'Arabie Heureuse. Un mélange de roses, de narcisses, d'hyacinthes, de lys, de violettes, de myrte, de laurier, de fleur de vignes, tel est le parfum délicieux que nous sentions... Nous vîmes là de tous côtés des ports nombreux, protégés contre les flots et vastes, des fleuves transparents s'écoulant irrésistiblement vers la mer, et encore des prairies, des bois, des oiseaux musiciens dont les uns chantaient sur le rivage et un grand nombre sur les ramures. Un air léger et sain se répandait autour du pays, des brises agréables soufflant doucement ballotaient les bois et, du milieu des branches remuées, des mélodies enivrantes et ininterrompues soupiraient pareilles aux airs de flûte que font entendre, dans la solitude, les flûtes traversières. A cette

musique se mêlait un bruit compact de voix qui n'avait rien de tumultueux : on aurait dit d'un festin où les uns jouent de la flûte, les autres chantent et un certain nombre applaudissent la flûte et la cithare. » (II, 5).

L'analogie du tour de cette description avec tels passages de *Daphnis et Chloé*, la description du printemps, par exemple, (Longus I, 5) est frappante. Les mots sont choisis dont la souplesse imite la douceur idéale des éléments, le roulis lent des feuillages, les sonorités confuses des bois, le ramage délicieux des oiseaux, la dentelure propice des côtes et le vague aspect des horizons. Un souffle poétique banal traverse cette page, qui rappelle de bien près à des imaginations françaises les descriptions fadasses du Télémaque. Cette rhétorique prétentieuse et imprécise, ce style édulcoré révèlent nettement l'instinct sophistique.

L'Ile merveilleuse a naturellement pour capitale une *ville enchantée*. Le romancier la construit et la pare avec de prodigieux bijoux : La rhétorique des pierreries après la rhétorique des sons. « Cette ville, écrit-il, est toute d'or et elle est entourée d'un mur d'émeraude. Elle a sept portes, toutes d'un seul morceau de cinname ; le sol de la ville, l'espace enfermé par le mur est dallé d'ivoire. Des temples y sont élevés à tous les dieux, en pierre de béryl, et sur leurs autels immenses, formés d'une seule améthyste, on sacrifie des hécatombes. Autour de la ville coule un fleuve de la plus belle huile parfumée ayant de largeur cent coudées royales et cinq de profondeur, si bien qu'on peut y nager facilement. Les bains sont de grands édifices de cristal où l'on brûle du cinnamome. Au lieu d'eau, dans les bassins, il y a de la rosée chaude. » (II, 12).

Imaginera-t-il *le banquet* des maîtres fortunés de cet Eldorado, Lucien empruntera à la prose platonicienne, les colorations lumineuses, les résonances éthérées qu'elle obtient dans l'exposé de certains mythes poétiques : il y mêlera je ne sais quel vague cachet d'orientalisme et réalisera le tableau suivant : « Ils font leur banquet, hors de la ville, dans une plaine qui s'appelle Elysée. C'est une prairie très belle, environnée d'un bois épais, aux essences de toute sorte, qui

ombrage les convives couchés sur un lit de fleurs. Leurs serviteurs sont les vents qui leur apportent tout, sauf à boire. Ce soin est en effet superflu : il y a autour du festin de grands arbres de cristal, et du plus pur cristal, et les fruits de ces arbres sont des coupes de toute espèce de formes et de grandeurs. Chaque convive, en arrivant au festin, cueille une ou deux de ces coupes, les pose devant lui et elles s'emplissent aussitôt de vin. Telle est leur manière de boire. Au lieu des couronnes habituelles, les rossignols et les autres oiseaux musiciens vont cueillir des fleurs dans les prairies voisines et les font neiger sur eux en voltigeant, avec des chants, au-dessus de leurs têtes. Ils sont parfumés ainsi : des nuées épaisses formées par l'évaporation du parfum des fontaines et du fleuve et suspendues au-dessus des convives, doucement pressées par les vents, font pleuvoir comme une légère rosée. Pendant le repas, ils charment leur loisir avec de la musique et des chants. » (II, 14).

Outre le pastiche, la recherche de la singularité et de l'effet poétique caractérisent ce passage. La même recherche préside à la description du *nid d'Alcyon* que le héros des *Histoires* et sa troupe rencontrent, sur la fin de leur tournée : « Vers le milieu de la nuit, la mer étant calme, nous donnâmes sans nous en apercevoir sur un nid d'Alcyon immense : il avait soixante stades de périmètre. Un alcyon voguait sur le nid, en couvant ses œufs presque aussi gros que lui. En s'envolant, il pensa faire couler notre navire à fond avec le vent de ses ailes. En tout cas, il s'était enfui avec des cris gémissants. Au lever du jour, nous montâmes dans le nid : nous le contemplâmes : il ressemblait à un grand radeau construit à l'aide de grands arbres. Il contenait cinq cents œufs plus volumineux chacun qu'un tonneau de Chio. Les petits étaient déjà visibles à l'intérieur et ils croassaient. » (II,40).

Ces quelques citations suffisent à nous procurer une notion exacte de la longue série de descriptions et de peintures artificielles qui compose les *Histoires Vraies*. Sans doute Lucien nous prévient, avant d'entamer sa narration fabuleuse,

qu'il se propose de s'y amuser sur le dos des poètes et des ogographes trop crédules. Mais, à le lire ensuite, on sent qu'il est vite pris au charme du conte et que par instants il éprouve un réel plaisir d'artiste à développer ses tableaux et ses scènes de magie. Il a conscience d'écrire de belles pages selon la formule. Tout cela nous semble bien insipide et bien usé depuis que les paysages de l'*Astrée* sont passés de mode et que les fées ont disparu, en laissant crouler leurs châteaux de perles. Un sophiste comme Lucien trouvait alors dans cette fade littérature un débouché nouveau à son besoin d'originalité et délicats de l'applaudir! Malgré tout, les Ecphrasis des *Histoires Vraies* dont la mignardise, l'excentricité, un vague instinct de poésie font tout le mérite, mettent une note nouvelle dans l'œuvre descriptive de Lucien.

CHAPITRE VI

L'Ecphrasis dans les Satires de Lucien.

Notre premier chapitre nous a montré que, pour avoir déclaré qu'il secouait le joug de la Rhétorique à une époque déterminée de sa vie, et avoir frondé ensuite les idoles de sa jeunesse, Lucien n'avait pas réussi, en passant à la philosophie et brusquement à la satire, à se dégager entièrement de la gangue sophistique. Un procédé au sujet duquel il a voulu justement échapper, après le schisme, aux prises de son éducation est l'*Ecphrasis*. Ne plaisantent-elles pas, en un sens, la manie de certaines Ecphrasis parmi les sophistes ces paroles de *Zeus le Tragique* : « Faut-il pour un scélérat faire périr tant de monde et détruire en outre le Portique avec Marathon, Miltiade et Cynégire. Et si tout cela disparaissait comment les rhéteurs pourraient-ils faire œuvre de Rhétorique, si on leur enlevait en ces tableaux le principal sujet de leurs discours » (32). Toutefois il a beau railler : sur ce point même il n'a pas évité ce qu'il croyait fuir. Il a cédé, en employant son talent au dialogue satirique qu'il oppose radicalement à la Rhétorique, à ses tendances ecphrastiques d'autrefois.

Un beau thème offert au pinceau d'un sophiste est la description de groupes mythologiques ; car, il en pouvait tirer, au profit de ses auditeurs de magnifiques *visions* de formes, de grâce, de modelé. Des sophistes postérieurs à Lucien n'ont pas négligé ce motif propre aux plus brillantes variations. M. Méridier reconnaît en particulier chez Himérios trois passages où le virtuose représente des divinités parmi les éléments qu'elles symbolisent. (*Disc.* XVI, § 2, p. 684. — *Ecl.*

XIII, § 21, p. 220. — *Disc.* I, § 20, p. 364). Dans *les Dialogues des dieux marins* où Lucien déjà atteste un effort vers un style plus naturel, moins sophistique, confinant à la conversation, une page, — unique il est vrai, mais l'exception n'en est que plus piquante, — décrit l'*Enlèvement d'Europe* en un langage très soigné : « La mer devint à l'instant calme, ramena la sérénité sur ses flots et présenta une surface lisse. Nous gardions tous le silence et nous suivions comme de simples spectateurs. Des Amours volaient autour de Zeus à une faible distance de la mer, si bien qu'ils touchaient parfois l'onde de leurs pieds. Ils portaient des flambeaux allumés et chantaient en même temps l'Hyménée. Les Néréides sorties du sein des flots chevauchaient auprès de lui, montées sur des dauphins, et applaudissaient, — demi-nues pour la plupart. Les Tritons et les autres habitants des mers dont l'aspect n'est pas effrayant formaient tous des chœurs de danse auprès de l'enfant : Poseidôn monté sur un char, ayant Amphitrite à ses côtés, conduisait joyeux le cortège, frayant la route à son frère qui fendait les flots. Mais le plus bel ornement était Aphrodite que deux Tritons portaient couchée dans une conque et qui répandait des fleurs de toutes sortes sur la jeune épouse » (XV, 3).

On verrait dans ces lignes la reproduction d'une toile antique, ou encore un tableau composé « à la façon des *Portraits* avec des souvenirs habilement choisis (1), » que la conjecture n'aurait rien d'invraisemblable. En tout cas, en présence de cette peinture on se rappelle irrésistiblement la grâce alexandrine, onduleuse, souple et mièvre de Théocrite et de Moschos. Un instant emporté par un souffle de poésie, ne sachant maîtriser l'inspiration soudaine, Lucien surpris a fait taire en lui l'ironiste pour laisser parler l'artiste, sans toutefois étouffer la voix du premier, ni lui refuser le dernier mot ; car, il ne faut pas oublier qu'ici le but de Lucien est de satiriser la fable (2).

Evidemment, quand nous pénétrons dans le champ des

(1) Cf. M. Croiset, *op. cit.*, p. 277.

(2) Cf. C. Martha, *Les moralistes sous l'empire romain*, p. 351.

satires de Lucien, nous devons plutôt nous attendre à ne pas le voir souvent développer de ces thèmes plastiques et colorés. Il est presque engagé d'honneur à laisser de côté le colifichet : en réalité, ce que nous trouvons dans ses œuvres satiriques de plus apparenté à ce morceau, ce sont les comparaisons descriptives qu'il emprunte à la scène. Parmi celles-ci, la syncrisis suivante possède un relief ecphrastique singulièrement accusé : la vie humaine est comparée par le héros de la *Nécyomancie* (16) à un défilé de figurants. « La vie humaine, raconte Ménippe, me parut semblable à une longue procession : la Fortune en serait le chorège et l'ordonnateur, car elle attribue à chaque figurant un costume différent et de différente couleur. En prenant un au hasard, elle l'habille comme un roi, le ceint de la tiare, lui octroie des gardes du corps, couronne sa tête d'un diadème ; à un autre elle donne un habit d'esclave ; elle pare un troisième pour en faire un bel homme ; elle donne à cet autre un aspect laid et ridicule ; car il faut, j'imagine, que le spectacle soit varié à l'infini. Souvent, au beau milieu de la procession, elle change le costume de plusieurs acteurs, ne voulant point qu'ils achèvent la procession dans l'état qu'on leur avait attribué au début. Elle oblige Crésus à quitter son costume et à prendre celui d'un esclave et d'un prisonnier ; Méandre, qui jusque-là dans le cortège figurait au milieu des esclaves, se trouve revêtu de la royauté de Polycrate et obtient la permission de garder quelque temps ce costume. La procession terminée, chacun rendant ses ornements et dépouillant son costume pour sa forme naturelle redevient ce qu'il était auparavant, parfaitement semblable à son voisin. Quelques-uns par ignorance, lorsque la fortune vient leur réclamer leur parure, s'affligent et s'indignent comme s'ils étaient privés de biens leur appartenant en propre, et refusent de rendre les objets qu'on leur avait prêtés momentanément. »

Un reste d'affection pour les transpositions d'art apparaît encore dans le *Menteur*, où Lucien découpe d'un ciseau alerte quelques ecphrasis de statues, vigoureusement campées malgré la rapidité de l'esquisse. (Il est question d'une statue

qui a fait merveille) : « De quelle statue parles-tu? lui dis-je. — N'as-tu pas vu dans la cour en entrant, dit-il, cette belle statue qui est debout, œuvre du sculpteur Démétrios? — Veux-tu parler de cet homme qui tient un disque, qui est courbé dans l'attitude de le lancer, qui a le visage tourné vers la main portant le disque, et qui ployant doucement le genou opposé semble prêt à se relever en jetant le palet? — Ce n'est pas de celui-là, dit-il, car il est un des ouvrages de Myron, ce discobole dont tu parles. Ce n'est pas non plus de ce beau jeune homme qui est auprès de lui et dont la tête est ceinte d'une bandelette : il est l'œuvre de Polykleitos. Mais laisse toutes les statues qui sont sur la droite en entrant et parmi lesquelles se dresse le travail de Critias, fils de Nésiôtès, les Tyrannicides. As-tu remarqué près de l'eau courante, un personnage au ventre proéminent et à la tête chauve? Son manteau laisse à nu la moitié de son corps; ses veines sont très saillantes. On le prendrait pour un homme véritable. Voilà celui dont je parle et que je crois être Pélichos, général des Corinthiens » (18).

Simples silhouettes, sans doute. Mais cette sobriété même qui va droit au trait principal leur est une ressemblance de plus avec quelques croquis des épigrammes anthologiques. L'auteur s'est préoccupé de produire une sensation de vie, d'accuser le relief des muscles. Il se montre, dans ces descriptions, comparable à l'*anonyme* cité par Planude (1), qui a décrit, en vers, la statue « coulée en bronze » du coureur Ladas, prototype d'un joli sonnet de J.-M. de Hérédia (2).

Si les emprunts aux arts sont rares dans les écrits polémiques ou satiriques de Lucien, la persistance du goût descriptif s'y reconnaît à d'autres signes. Celui qui les résume tous, c'est qu'il y aime à traduire en formes concrètes, à ramener à leurs expressions visuelles, les notions abstraites.

1° Il use de personnifications. De ce type de *concrétisation*, la *Double Accusation* et le *Pêcheur* fournissent de notables modèles. Comme les auditeurs du railleur Syrien devaient

(1) *Anthologie*, édit. Hachette, II, p. 143, 54.
(2) Le Coureur, *Les Trophées*.

imaginer bien mieux ses griefs contre la Rhétorique en l'entendant faire de celle-ci une femme de conduite équivoque dont les manières éhontées l'ont scandalisé (*Double Accusation*, 30-32). Et comment ne l'auraient-ils pas excusé de rompre en visière à la Philosophie quand elle leur est présentée comme une coquette hypocrite qui affecte la simplicité pour se donner du crédit, et qu'on trouve attifée avec un luxe insolent, quand on l'approche de près : « Je me suis aperçu, raconte Lucien, que sa chevelure, qui paraissait flotter négligemment, n'était pas si dépourvue d'ornements, ni sa robe retroussée avec si peu de soins, qu'on ne vît aisément que cela lui servait de parure et que ce désordre apparent avait pour but de lui prêter des grâces. Il était visible aussi qu'elle mettait du fard... Je lui découvris des colliers et des ceintures d'or » (12).

2° Il se plaît à esquisser des portraits physiques. — Il en produit en grand nombre et ceux-ci ont souvent une signification psychologique et morale. Le Coq de Micylle veut désillusionner son maître sur la beauté de l'antique Hélène et il la dépeint « à la vérité assez blanche, mais disgraciée d'un long cou » (*Le Coq*) 17). L'éloquent oiseau prétend-il apprendre au savetier la vérité sur le bonheur des princes, il lui confie que jadis il a été roi lui-même et il oppose *matériellement*, dans un tableau antithétique, au faste extérieur d'un monarque l'état pénible de son âme : « Je m'estimais semblable, dit-il, à ces statues colossales qu'exécutèrent Phidias, Myron et Praxitèle. Chacune d'elles au dehors est un Poseidon ou un Zeus magnifique bâti avec de l'or et de l'ivoire, ayant dans sa main droite foudre, éclairs ou trident; mais si on se baisse et qu'on regarde à l'intérieur, on verra des barres de fer, des clous... de la poix... sans parler des bandes de rats et de musaraignes qui parfois y ont droit de cité. » *Le Coq*, 24). Pareilles peintures de la vie extérieure des riches ou de leurs souffrances intimes illustrent la plupart des Ménippées lucianesques. — La fatuité des philosophes est accusée, à son tour, par une opposition entre les caractères qui les dis-

tinguent extérieurement et la réalité de leur pensée et de leur vie. — Dans un ordre d'idées différent, pour rendre l'usure plus répugnante, Lucien trace le portrait d'un usurier. Micylle arrive avec son Coq chez Simon. Le savetier s'écrie : « Oui, je l'aperçois auprès d'une petite lampe. Comme il est *pâle*... Il faut que ce soient les soucis et les inquiétudes qui l'aient ainsi rendu *maigre*... » Micylle entre ensuite chez Gniphon et son Coq lui dit : « Le vois-tu, éveillé par l'avarice, occupé à calculer ses usures avec ses doigts crochus ». (*Le Coq*, 29-32).

Rappelons aussi les différents portraits de Polémon (Polémon débauché, Polémon Rhéteur) (*Double Accusation*) ; la description du vieillard (*VI[e] Dial. des Morts*) et la comparaison entre Mausole et Diogène défunts (*XXIV[e] Dial. des Morts*).

3° Il présente volontiers des vues synthétiquesde la société humaine agitée par les passions. L'*Icaroménippe* et le *Charon* offrent les plus caractéristiques de ces tableaux. Voici le spectacle que Ménippe aperçoit de la Lune : Les princes, Ptolémée, le fils de Lysimaque, Antiochus, fils de Séleucus, Antigone, le fils d'Attale, Arsace, se livrent aux crimes les plus honteux. « Le Mède Spartinos avait la tête rompue par une coupe d'or et ses satellites le traînaient par les pieds hors de la salle du festin ». Mêmes scènes en Lybie, chez les Scythes et chez les Thraces. Les particuliers ne laissent rien à envier à ces mœurs royales. Les philosophes sont parjures, avares, débauchés ; les profanes se chamaillent et friponnent. Quant aux principales actions terrestres, elles ressemblent « à celles qu'Homère dit avoir été représentées sur le bouclier d'Achille où l'on voyait, d'un côté, des noces et des festins ; d'un autre, des tribunaux et des assemblées ; dans une autre partie, on offrait un sacrifice ; à côté, on se livrait à la douleur ». Les Gêtes guerroient ; les Scythes pratiquent la vie nomade ; les Egyptiens labourent ; les Phéniciens naviguent ; les Ciliciens écument la mer ; les Spartiates fouettent ; les Athéniens plaident (15-18).

C'est également en un raccourci de tableau et par tranches

concrètes que le nocher du Styx, en promenade sur la terre, nous livre ses impressions sur l'espèce humaine. Pour nous faire sentir vigoureusement la niaiserie des ambitions terrestres il évoque la lugubre vision de Thomyris « montée sur un cheval blanc..., qui doit couper la tête de Cyrus et la plonger dans une outre pleine de sang », du fils de ce Cyrus qui doit mourir insensé, de Polycrate, tyran de Samos « qui sera livré au satrape Orétas par un de ses officiers nommé Méandre et périra sur la croix » (*Charon*, 13 et 14). Et, s'il veut nous inculquer fortement l'idée de la stupidité des hommes, il nous conduit devant des tombeaux et là nous montre « ces gens assez sots pour couronner de fleurs des monceaux de pierre, » les frotter de parfums, contruire des bûchers où ils brûlent « autant de viande qu'il en faudrait pour un superbe festin » (22).

4° Enfin, il s'arrête avec une certaine complaisance à des descriptions locales : Hermès indique de loin à Charon « Babylone... environnée d'une large muraille et fortifiée de tant de tours » et lui annonce sa déchéance future, image de la fragilité de toute splendeur et de toute puissance. (*Charon*, 23). L'Héraclès des *Fugitifs* ne lésine pas sur les détails topographiques et ne bannit point toute recherche de son expression, quand il désigne du doigt à Hermès et à la Philosophie la ville de Philippopolis où il les mène : « Vous voyez, leur dit-il, ces deux montagnes, les plus hautes et les plus belles de toutes les montagnes. La plus grande est l'Hémus; le Rhodope est situé en face. Au bas des montagnes une plaine se déploie, fertile, qui commence précisément au pied de chacune d'elles. Ensuite, trois collines très jolies s'élèvent gracieusement, malgré leur raideur, semblables à des citadelles de la ville qui s'étend dans le val; car déjà l'on découvre la ville ». « Oui, par Zeus, Héraclès, répond Hermès : une ville la plus grande et la plus belle de toutes ! Au loin resplendit sa beauté. Un fleuve très grand passe le long de cette ville et semble la caresser (πάνυ ἐν χρῷ ψαύων αὐτῆς). » (*Le Pêcheur*, 25).

Ajoutons que Lucien révèle ses instincts ecphrastiques

dans quantité de petits détails réalistes, colorés ou chatoyants, qui soudain éclairent d'un trait bref la langue de ses satires. Micylle rappelle à son Coq le temps où, étant Euphorbe, « il retroussait sa chevelure bouclée, sous des rubans d'or et d'argent », (*Le Coq*, 13). — Dans les *Dialogues des Morts*, Diogène charge Pollux de dire à Mégillos de Corinthe qu'on ne voit aux Enfers « ni blonds cheveux, ni yeux bleus ou noirs, ni joues colorées » (*Dial.* I, 3), et il se moque de ces entrées triomphales où Alexandre » était traîné sur un char, le front ceint d'un diadème blanc, le manteau de pourpre agrafé sur l'épaule » (XIII, 4); Hermès invite Charmolaos à laisser « sa beauté, ses lèvres... son incarnat » (X, 3), et il trouve aux mortes, de leur vivant illustres, l'air « de fleurs desséchées qui ont perdu leurs teintes », tandis que, quand « elles avaient leurs couleurs, elles enchantaient les yeux » (XVIII, 2). Au cours de la pêche symbolique des *Ressuscités*, Parrhésiade prend un poisson « très beau, dont la peau est nuancée et le dos coupé de bandes d'or » (*Le Pêcheur*, 50). Et nous pourrions allonger indéfiniment cette liste.

Assez imposant est cet ensemble de remarques. On y aperçoit une habitude de pensée et d'expression, dont l'écrivain avait cru se défaire, réapparaître subrepticement à certains moments de surveillance moins active, ou refoulée, ne se résigner qu'à une demi-retraite. Lorsque Lucien affirme sa volonté de renoncer au clinquant de la Rhétorique il y revient malgré lui, ne fût-ce que sous une forme atténuée. Mais loin de lui nuire dans la satire, son goût pour l'ecphrasis, en donnant à sa polémique plus de vie, plus de clarté, en multipliant, parmi les réflexions morales, la part des impressions concrètes, lui a, au contraire, rendu de signalés services.

CONCLUSION

Ces observations rapides sur les écrits de Lucien nous ont permis de constater, après M. Rud. Helm, qu'il est toujours resté attaché aux productions du mobile publiciste « quelque peu de la coquille d'œuf de la sophistique » (1). Tous les ouvrages de l'écrivain portent la trace de cette culture. Néanmoins, il est un fait sur lequel nous avons attiré bien des fois l'attention au cours de cette étude de détail. Au contraire des autres sophistes qui ne surent guère se garder de l'amphigouri, du galimatias, du mauvais goût, Lucien est toujours clair, suit la loi de sa nature primesautière et lucide et garde continuellement un bon sens classique. Il n'abdique jamais beaucoup sa raison. Ajouterons-nous autre chose? — En ce qui concerne l'Ecphrasis, Lucien nous semble, par certains côtés, un novateur. Rien dans ce qui nous reste des sophistes qui l'ont précédé ne ressemble, de ce point de vue, à son œuvre ; rien non plus dans ce qui est venu jusqu'à nous des rhéteurs, ses contemporains. Philostrate de Lemnos, qui lui succède presque immédiatement, n'a laissé que des descriptions de tableaux et combien ici l'écrivain du III[e] siècle est inférieur à celui du second ! L'un est froid, compassé, mièvre ; ses grâces sont fanées. L'autre sent ; ses couleurs sont encore vives; il inaugure la critique d'art. D'autre part, pour retrouver la *variété* d'Ecphrasis qui distingue l'œuvre de Lucien, il faut descendre jusqu'aux rhéteurs du IV[e] siècle, jusqu'à Himérios surtout, il faut aller jusqu'à quelques-uns des Pères de l'Eglise formés dans les Ecoles, et en particulier saint Grégoire de Nysse et saint Jean Chrysostome. Encore

(1) *Lucian und Menipp,* Leipzig, 1906, p. 7.

sera-t-il vrai de dire que l'écrivain de Samosate, lorsqu'il soigne vraiment sa palette ou choisit son ciseau, obtient des résultats d'une valeur artistique plus réelle. La sophistique l'a moins gâté; quelquefois, elle a servi son incontestable talent. — Peut-être dira-t-on : si cette partie de son œuvre paraît à ce point originale c'est que nous connaissons mal la production des nombreux sophistes qui se sont illustrés en même temps que lui et dont Philostrate d'Athènes nous donne la biographie. Sans doute. Cependant, la comparaison de Lucien avec les rhéteurs des siècles suivants suffit à prouver qu'il fut au moins un précurseur, supérieur souvent à ceux qui vinrent après lui. Cet aspect secondaire de son talent valait la peine qu'on le mît en lumière.

Vu et lu :

A Rennes, le 28 juillet 1914.

Le Doyen de la Faculté des Lettres,
G. DOTTIN.

Vu et permis d'imprimer :

Rennes, le 29 juillet 1914.

Le Recteur de l'Académie,
L. GÉRARD-VARET.

TABLE

Imprimerie brevetée FR. SIMON, Rennes.